

El *Infierno* es el más popular de los tres libros que forman el poema dantesco. La narración del descenso al inframundo se inscribe en la tradición antigua de la catábasis, que **Dante** enriquece con un inédito realismo y una lengua de enorme innovación formal. A lo largo del trayecto por los nueve círculos del Infierno, se suceden las vívidas descripciones de los pecadores, castigados según la ley del contrapaso. En esta primera fase del viaje, que se presenta como una guerra, el peregrino atraviesa el dolor para superarlo. Con la imprescindible guía de su maestro Virgilio, Dante conoce el mal del más allá, comprende su relación con los pecados de este mundo, y logra recuperar, finalmente, la belleza de las estrellas.

La presente *edición bilingüe*, que incluye una extensa introducción en este volumen, una traducción a la vez precisa y rítmica, el texto original italiano en página enfrentada, y un sólido aparato de notas y comentarios que acercan la obra al lector, ha sido preparada por *Claudia Fernández Speier, Dottoressa in Lettere* por la Universidad de Roma «La Sapienza», *Magister ITALS* por la Universidad Ca' Foscari de Venecia y *Doctora en Letras* por la Universidad de Buenos Aires.

DIVINA COMEDIA
VOLUMEN I • INFIERNO



DANTE ALIGHIERI

COLIHUE



EDICIONES COLIHUE
www.colihue.com.ar

DANTE ALIGHIERI



DIVINA COMEDIA
VOLUMEN I
INFIERNO

COLIHUE  CLÁSICA

DIVINA COMEDIA

**VOLUMEN I
INFIERNO**

LA FOTOCOPIA
MATA AL LIBRO
Y ES UN DELITO



Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, total o parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Solo se autoriza la reproducción de la tapa, contratapa y página de legales, completas, de la presente obra exclusivamente para fines promocionales o de registro bibliográfico.

DANTE ALIGHIERI



DIVINA COMEDIA

VOLUMEN I

INFIERNO

EDICIÓN BILINGÜE

Traducción, notas,
comentarios e introducción:
Claudia Fernández Speier

COLIHUE  CLÁSICA

Alighieri, Dante

Divina Comedia : Inferno / Dante Alighieri. - 1a ed. bilingüe
1a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Colihue, 2021.

v. 1, 720 p. ; 18 x 12 cm. - (Colihue clásica)

Edición bilingüe: Español ; Italiano.

Traducción de: Claudia Fernández Speier.

ISBN 978-950-563-102-5

1. Literatura Italiana. I. Fernández Speier, Claudia, trad. II.
Título.

CDD 850

Título original: *Commedia, Inferno*

Las ilustraciones de Sandro Botticelli (1445-1510) que se encuentran en este volumen corresponden al manuscrito Hamilton (conservado en Berlín) y al códice Vaticano (conservado en Roma), recuperados en *La Divina Commedia* (Florencia: ed. Le Lettere, 2008).

Questo libro è stato tradotto grazie ad un contributo alla traduzione assegnato dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale Italiano.

Este libro ha sido publicado gracias a la contribución para la traducción del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Cooperación Internacional Italiano.

Coordinador de colección: Dr. Mariano Sverdloff

Asistente de coordinación: Lic. Emiliano De Bin, Lic. Fernando Bogado

Equipo de producción editorial: Claudio León, Darío F. Finoli

Correcciones adicionales: Nirma Acosta

Diseño de tapa: Estudio Lima+Roca

ISBN Obra completa 978-950-563-101-8

ISBN 978-950-563-102-5

© Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125

(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

www.colihue.com.ar

ecolihue@colihue.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

LA *Comedia* de Dante es, después de la Biblia, el libro más estudiado, traducido y comentado del mundo. Esta larga y variada tradición lectora ha abordado aspectos innumerables, desde la transmisión filológica del texto hasta asombrosas sutilezas hermenéuticas, pasando por consideraciones históricas, estilísticas, filosóficas, políticas, retóricas, métricas, esotéricas, que se van superponiendo a los tercetos del poema en una construcción creciente de saberes heterogéneos; su exposición, incluso muy parcial, suele resultar abrumadora. Escribir la introducción de una nueva traducción, siete siglos después de Dante y en tierras que él desconocía, significa definir a su público lector y pensar en sus necesidades. Este texto, entonces, se dirige a lectores curiosos del siglo XXI, que tienen acceso inmediato a una enorme cantidad de información, de la cual no es fácil seleccionar lo que puede ser relevante para la comprensión y el goce del poema.

El lector al que se dirigía Dante era muy diferente de aquel que tiene este libro en sus manos. Compartía con él un mundo ya lejano, distinto al que, más allá de nuestras personas individuales, compartimos hoy. Sus pensamientos, sueños y creencias diferían –al menos, en parte– de los nuestros; y espontáneamente leía de un modo que hoy requeriría de una disposición particular, laboriosa para nuestra cultura. Puesto que la *Comedia*, a pesar de la apariencia de su trama, habla sobre todo del mundo que habitamos, y les habla

sobre todo a lectores que ya no existen, en esta introducción se presentan los datos que parecen imprescindibles para recrear, en la medida de lo razonable, las condiciones de recepción del «lector modelo» de la *Comedia*; aquel que, en términos de Umberto Eco, tiene las competencias necesarias para poder cooperar en la actualización de los significados potenciales de un texto, los elementos no dichos de los que, en gran medida, depende su interpretación. Se espera así que luego se simplifique la lectura, que se comprendan los elementos principales a los que Dante alude con la certeza de que serán identificados y que se advierta la multiplicidad de sentidos que vive en cada episodio, cada acontecimiento narrativo, cada verso.

Con ese criterio fueron concebidos los diez apartados que integran esta Introducción. En «Dante *scriba Dei, exul inmeritus*», se define quién era Dante para los primeros lectores de la *Comedia*, cuando su texto circuló por primera vez, en las primeras décadas del siglo XIV; los datos exiguos pero significativos que el lector encontrará allí obedecen a la voluntad de darle espesor al personaje del poema, que se identifica explícitamente con un florentino nacido en 1265; quien desee completar algunos de los vacíos de este breve relato puede consultar la Cronología¹. En el segundo y el tercer apartado, se define la visión del mundo y del universo que subyace al libro, y que determina su recepción, como es inevitable que lo haga la nuestra. El cuarto sintetiza el pensamiento político de Dante, desarrollado en la *Monarquía* y el *Convivio*, presente en tantos pasajes de la *Comedia*. En el quinto apartado se describen las condiciones políticas de la Italia en la que Dante vivió y escribió, y que ocupan

1. Quienes estén interesados en la biografía de Dante, pueden consultar los sitios virtuales indicados en «Instrumentos bibliográficos»; para obtener información más detallada, cfr. Gorni, 2008.

gran parte del libro mismo: también, en este caso, se intentó brindar la información fundamental para la contextualización de los eventos que aparecen en el poema. En el sexto, «Filosofía y poesía en tiempos de Dante», se exponen brevemente los debates filosóficos y los antecedentes literarios de los que se nutre el poema, para que durante la lectura se pueda identificar la participación de Dante en corrientes estéticas e ideológicas que lo preceden, y advertir la novedad del poema en ambos aspectos. El séptimo apartado ofrece algunas nociones acerca de los géneros en los que podría inscribirse el poema que Dante mismo llamó *Comedia* e insinúa la enorme novedad que lo vuelve inclasificable. Los dos apartados siguientes buscan acercar la materia de los primeros –el mundo, el pensamiento, la literatura del lector medieval– a las condiciones de lectura actuales, que son el producto de una historia trazada aquí de manera sucinta: en el octavo apartado se narran brevemente los avatares que sufrió la recepción de la *Comedia* –lo que la tradición italiana llama la *fortuna* del libro– en los siglos que nos separan de ella y a ella vuelven a acercarnos, mientras que en el noveno se presentan los criterios de esta nueva edición. El décimo apartado, por último, consiste en una selección de instrumentos bibliográficos.

1. DANTE SCRIBA DEI, EXUL INMERITUS

Todos los libros de Dante, aun los de materia menos autobiográfica, están escritos en primera persona. Saber quién era Dante ilumina su estudio: en pocos casos la vida y la obra de un escritor están tan indisolublemente unidas por un destino, que se percibe de manera integral. Pero también es importante, al leerlos por primera vez, considerar qué quiso Dante que los lectores supiéramos de él.

Los epítetos latinos que se eligieron para titular este parágrafo son definiciones que el poeta dio de sí mismo, de manera más o menos directa. *Scriba dei*, «escriba al que Dios le dicta», es un modo tradicional de nombrar al poeta, que deriva del Canto X del *Paraíso*, donde Dante pide disculpas por no detenerse en la descripción del cosmos, e invita al lector a seguir gozando solo de la contemplación ya que él debe ocuparse de la materia que está transcribiendo («*esa materia de que fui hecho escriba*»). Que es Dios mismo el que dicta el poema se deduce de algunos pasajes de la *Monarquía* (II viii 14; III iv 11) en los que se afirma que los escribas de los Evangelios son muchos, pero el único que dicta es Dios. Así, para leer la *Comedia* como Dante suponía que la leeríamos, deberíamos considerar como dato preliminar, fundamental, que él no se siente su autor, sino un medio a través del cual un mensaje divino puede llegar a los seres humanos. Sólo así el lector moderno puede comprender el realismo de los hechos narrados, siempre perfectamente verosímiles y —más de una vez— en explícita oposición a la tradición. Para escribir el poema —irá descubriendo el peregrino durante el viaje— le fue dada la experiencia extraordinaria de conocer los tres reinos de los muertos; para reconducir a la humanidad a la felicidad que ha perdido —deberá ir descubriendo el lector durante la lectura— a Dante le fue concedida una extraordinaria potencia poética, y le fue dictado el libro que, según el plan divino, llega hasta nosotros.

Exul inmeritus es un epíteto que Dante se da a sí mismo en varias epístolas (II 3; III 1; V 1; VI 1; VII 1), identificándose como exiliado no merecedor de tal suerte. La insistencia en su propia inocencia, y en el dolor del destierro, es significativa: el exilio es, de hecho, el único gran episodio autobiográfico que Dante expone en distintas obras. En la *Comedia*, en particular, los conmovedores versos que le dedica al exilio proyectan, desde el *Paraíso* (XVII 46-69 y 94-142; XXV

1-12), un nuevo significado a todo el viaje al más allá. Dante le hace saber a su lector que está escribiendo el libro desde fuera de Florencia, y que es inocente. Y para que su libro tenga el efecto renovador que debe tener es necesario que el lector sepa, desde el inicio, que el viajero del más allá es Dante Alighieri.

El primer verso de la *Comedia*, en las ediciones italianas, suele estar acompañado por una nota de carácter biográfico que sirve para fechar el viaje ultraterreno que está por ser narrado: el medio del camino de la vida de Dante indica el año 1300, puesto que él había nacido en 1265 y puesto que, en base a fuentes clásicas y bíblicas, la vida del ser humano era de 70 años. Se trata de una nota tradicional, cuya presencia casi obvia no debería hacer olvidar un dato narrativo de enorme importancia: el escritor confía en que al menos parte de los lectores sabe cuándo nació; no necesita decirlo; de este conocimiento depende la identificación de un elemento simbólico del poema —el año del Jubileo, que se explicita al comienzo del *Purgatorio*—. Así, como en tantas otras ocasiones, la interpretación de un pasaje dependerá de lo que no se dice pero el lector debe recordar o intuir. Y en efecto, en el mismo episodio del proemio, el protagonista se presenta ante Virgilio, su autor y su maestro, como un poeta que ya tiene una cierta fama:

Tú eres mi maestro y mi autor;
tú eres el único del que yo tomé
el bello estilo que me ha dado honor.

Gran parte de los lectores italianos comprendía así, desde el primer canto, que el escritor protagonista es Dante Alighieri, cuyo nombre aparece al comienzo de tantos manuscritos y también dentro del poema mismo: como una firma, con la simple novedad del bautismo, en el episodio de su anagnórisis (*Purg* XXX 55); y como alusión al apellido, signo de filiación,

en la emoción del encuentro con un antepasado (*Par* XV 136-138). El lector que empieza a leer la *Comedia* ya conoce a Dante por su obra de juventud; cuando se pierde en la selva y habla con Virgilio, ya había escrito la *Vita Nuova*: allí Dante narra, en una combinación de prosa y poesía, su amor sublime por una muchacha florentina, Beatrice, cuya muerte, en 1290, lo sumió en una profunda crisis. Y el lector probablemente sabe, sobre todo si vive en Toscana o en el norte de Italia, que Dante fue un político importante, y que pertenece por origen familiar a la facción de los güelfos blancos. A partir de 1295, comenzó a actuar en política, con una participación creciente en los consejos que colaboran en el gobierno de la ciudad, y entre el 15 de junio y el 14 de agosto de 1300 —es decir, pocos meses después del viaje al más allá— ocupa su cargo más alto, el Priorato, durante cuyo ejercicio se precipitan los acontecimientos de violencia que signarán su vida. Entonces, por motivos políticos que él probablemente interpretó a la luz de la difundida imagen medieval de la vida como exilio de la verdadera patria (cfr. «El mundo de Dante y sus lectores»), en 1301 Dante debió abandonar su ciudad, a la que no volvió nunca. Así, de ser un brillante joven de amistades nobles y grandes anhelos poéticos, de una juventud prometedora que le permitía disfrutar de las posibilidades intelectuales de una ciudad atractiva y pujante como Florencia, Dante pasó de manera brusca e inesperada a perder su patria y su familia, su rol político y su lengua, sus amigos y sus calles. En el exilio, Dante peregrinó entre angustia y pobreza, fragilidad y nostalgia, en condiciones de necesidad e incertidumbre que se perciben en distintos pasajes de su obra.

Porque en esas mismas condiciones, vencido y fracasado, sin ninguna autoridad y con esperanzas frustradas, persistentes y utópicas de volver a Florencia, Dante escribió sus obras más importantes, las más novedosas que un europeo escribió en esos siglos: el *Convivio*, primer tratado de filosofía

en una lengua vernácula, en el que difunde el saber, pan de los ángeles, entre aquellos que no pueden leer en latín; el *De Vulgari Eloquentia*, primer estudio sobre los dialectos orales, que se anticipa seis siglos al surgimiento de la filología romance; la *Monarquía*, una suerte de testamento político donde expone el modelo imperial en el que podrían reinar, según la visión de Dante, la paz, la justicia y la libertad; y la *Comedia*, el *poema sacro* que cambiaría la historia de la literatura y de la lengua italiana².

2. EL MUNDO DE DANTE Y SUS LECTORES

Las diferencias entre el lector al que se dirigía Dante y el lector actual no son sólo cronológicas: el mundo greco-latino, aun siendo más lejano en siglos, puede comprenderse desde nuestro presente con mayor facilidad, porque el Humanismo acercó a nosotros gran parte de sus principios. En cambio, para acercarse a la comprensión originaria de la *Comedia* es necesario tener en cuenta una cuestión fundamental, que vale como generalización algo brutal, más allá de los tantos matices individuales que conviven

2. La mayoría de los estudiosos coinciden en afirmar que todo el poema fue escrito en el exilio. Giovanni Boccaccio, en su *Trattatello in laude di Dante* —primera biografía del poeta— sostiene que los primeros siete cantos del *Infierno* fueron escritos en Florencia: Dante los habría recuperado en su exilio en Lunigiana, y entonces habría continuado la composición del poema. La noticia, compartida por Benvenuto da Imola y por el comentador Anónimo florentino, fue considerada generalmente legendaria por los estudiosos, que la incluyeron entre los numerosos datos del *Trattatello* que carecen de fundamento histórico. En los últimos años, sin embargo, la noticia ha merecido una nueva atención. El problema es complejo, ya que involucra la relación entre la materia del poema y los hechos históricos que se mencionan en él, y la posibilidad de que Dante haya modificado algunas de sus partes a la luz de nuevos eventos.

en cada período de la humanidad. En nuestra percepción de la realidad, la vida en este mundo —aquella que puede ser representada por una cronología que inicia con el nacimiento y concluye con la muerte— es la única vida cierta. De esta concepción inmanentista dependen muchas de nuestras actividades, varias locuciones de lo que llamamos «sentido común», nuestro estado de ánimo en los días y las noches, las relaciones que entablamos con los demás. Cuando la *Comedia* circuló por primera vez, en cambio, esa vida en el mundo era percibida como un breve lapso de tránsito hacia la verdadera vida, aquella que Cristo, entregándose a la cruz, le regaló a cada alma humana.

De esta concepción dependen dos elementos también fundamentales para la comprensión de la *Comedia*. El primero, que ya aparece en el *incipit*, es la idea —metafórica para nosotros y casi literal para el lector medieval— de la vida como camino. La idea, que Dante lee en una epístola paulina (2 Cor 5, 6) y es retomada en el comentario de Tomás de Aquino (1225-1274), se desarrolla ampliamente en el *Convivio*, en términos de perfecta coherencia con varios pasajes del poema:

Y así como el peregrino que va por una vía por la cual jamás anduvo, cree que toda casa que se ve de lejos es un albergue [...], así nuestra alma, apenas entra en el nuevo y jamás atravesado camino de esta vida, dirige los ojos al término de su sumo bien [...]. Y como su conocimiento es primeramente imperfecto, por no tener experiencia ni conocimiento, pequeños bienes le parecen grandes, y por eso comienza por desearlos. [...] Y así como vemos que aquel que va directo a la ciudad, no sólo cumple el deseo, sino que da reposo a la fatiga, y aquel que va en la dirección contraria jamás lo cumple, ni puede dar reposo, así sucede en nuestra vida: el buen caminante alcanza el fin y el reposo (*Cv* IV xii 15-19).

Según esta concepción, todo lo que el ser humano cree poseer en el mundo no es sino una falsa promesa de bien; por otra parte, los bienes materiales no son, para Dante, verdaderas posesiones: mientras el hombre está en el mundo, estos se usan en la medida en que contribuyen a llevar una vida digna, hasta que pasen a otras manos, también efímeras. Es por eso que tanto su acumulación excesiva como su descuido o desprecio, como se ve en distintos pasajes del poema, son pecaminosos.

Para el lector cristiano, no hay dudas de que la vida es un viaje de regreso: si en la *Odisea* se narra el regreso de Ulises a su patria, si —según la leyenda de la fundación de Troya por parte de Dárdano— en la *Eneida* se narra el regreso de Eneas a su tierra de origen, en la *Comedia* se narra, como afirma el peregrino en *Inf* XV 54 con naturalidad conmovedora, el viaje de regreso de Dante a su casa, a la felicidad, la salud y la virtud que perdió: el Paraíso, objeto último del viaje, es la verdadera patria del alma, aquella de la que salió cuando, naciendo en este mundo, se unió con su cuerpo.

El segundo elemento que al lector medieval le permitía comprender todo el viaje del protagonista como alegoría de la vida humana sin ningún esfuerzo de erudición, consiste en la relación que se establecía entre esta vida material, visible, cotidiana, y la vida eterna a la que la humanidad se consideraba destinada. Los lectores a los que Dante se dirigía vivían en un mundo de símbolos: cada piedra, color, incidente o animal significaba, para quien los percibía, no sólo lo que hoy percibiríamos en ellos, sino también una entidad trascendente que remitía al cristianismo (Le Goff, 1987). Con la misma inmediatez con la que hoy comprendemos que alguien está casado al ver una alianza en su anular —símbolo heredado del mundo antiguo—, los medievales asociaban todos los elementos de la vida cotidiana con una verdad invisible, pero más real que la material.

Quien vive decodificando espontáneamente como símbolos todos los fenómenos que lo rodean, al leer un libro traslada esa actitud –inevitable como la comprensión de una lengua que se conoce– a cada elemento de sus páginas. La alegoría, que para el lector actual es un género deliberado y artificioso, era para el lector ideal de la *Comedia* el único modo posible de acercarse a sus palabras. Así, el viaje al más allá que hizo Dante durante la Semana Santa del 1300 ha sido leído desde el inicio de la tradición como alegoría de la vida humana; y todas las almas que Dante encuentra, cada paisaje que se le presenta, los movimientos que hace y los sonidos que oye, tienen un significado cuya comprensión era, en gran medida, inmediata para aquel lector, y hoy requiere de notas o explicaciones³. Afortunadamente, el poema dantesco fue reconocido, ya desde su primera difusión, como un texto destinado a durar más que sus símbolos; por eso, fue acompañado por glosas análogas a las que acompañaban a los clásicos antiguos: hecho excepcional para un libro escrito por un contemporáneo y en lengua vernácula, el generoso hábito precoz de comentar la *Comedia* no sólo nos permite identificar las referencias a hechos, personajes y lugares, sino también recuperar esa suerte de alfabeto de símbolos que nuestra cultura ha perdido.

3. EL UNIVERSO CREADO

Cuando Dante atraviesa al fondo del Infierno y se aleja definitivamente del mal, Virgilio le explica cómo se formó el mundo en el que vive (*Inf*XXXIV 106-126). No es casual

3. En el *Convivio* (II i 2-12) se presentan cuatro planos de significado de los textos: literal, alegórico, moral y anagógico. Aquí se reducen operativamente, como por otra parte hace Dante mismo al comienzo y al final del mismo pasaje, distinguiendo sólo entre sentido literal y sentido simbólico-alegórico.

que esa información se dé luego del más brusco cambio de posición del viajero: como él y el lector comprenderán, a partir del pecado original la humanidad vive, literal y simbólicamente, cabeza abajo. Tampoco es casual que la recuperación de la luz que sigue a esa inversión tenga lugar el domingo de Pascua de Resurrección.

En la concepción medieval, la Tierra es el centro del universo creado. Dios, anterior y externo a la creación, punto luminosísimo que contiene todo lo existente, dispuso el movimiento de los astros para favorecer la vida del ser humano, hecho a su imagen y semejanza. Los cuerpos celestes, que Dante llama indistintamente «planetas» y «estrellas», giran alrededor de la Tierra, distribuyendo la virtud e invitando al ser humano a alcanzar su belleza. Dante considera –como lee en la *Historia* de Paulo Orosio– que la Tierra está habitada sólo en el Hemisferio Septentrional. Allí, según la *Quaestio de aqua et terra* –disertación que el poeta dictó en 1320–, la humanidad vive en una zona que se extiende 180° en longitud, entre Cádiz y el Ganges. Sin embargo, desde su inefable condición sin espacio ni tiempo, Dios le había asignado a Adán y Eva un jardín precioso en la cima de una montaña. El Edén –como Dante sabrá ya avanzado su viaje– ocupa la parte más alta del Purgatorio, única tierra que emerge del mar en el Hemisferio Sur. Dante escribe poco después de que el Purgatorio, de concepción mucho más moderna que los otros dos reinos, ha sido aceptado por la Iglesia: sólo en el Concilio de Lyon, en 1274, se admite la existencia de este tercer estado de las almas, en el que pueden mejorar hasta merecer la visión de Dios. En una época en que el lugar del Purgatorio todavía se discutía, oponiéndose a la idea generalizada –presente en el *Purgatorio de san Patricio* y apoyada por el mismo Tomás– de que estaba bajo tierra, Dante se basa en una indicación de Agustín según la cual el lugar del exilio de Adán estaba «*contra paradisum*», e identifica su montaña

con la tierra sagrada que los seres humanos perdieron y ya no pueden recuperar: así, el sitio de la remisión (Jerusalén) está en las antípodas del primer pecado (el jardín del Edén). Desde allí, mirando hacia Dios, la humanidad podría haber vivido en la inocencia. Al ser expulsados del paraíso terrestre, los seres humanos poblaron el Hemisferio Norte, alejando su mirada de Dios: para Dante, su mundo vive invertido respecto de la voluntad divina. Por eso, desde que comienza el viaje en un bosque, el peregrino no hace sino subir. Hasta que llega al centro de la Tierra, en su percepción desatinada de pecador descendiente de Adán, cree estar bajando; pero en realidad, en relación con el punto absoluto que es Dios, desde el inicio se está acercando a Él, regresando.

La relación entre el más allá visitado por Dante y el mundo de los vivos es fluida y constante. El poema fue escrito, según se declara en la *Epístola a Cangrande*, para «alejar a quienes viven en esta vida en la tristeza y conducirlos a la felicidad» (*removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*): su fin es cambiar el alma de cada lector, del «mundo que mal vive» (*Purg XXXII 103*) en el exilio de su patria celestial. Para ello, el poeta no sólo transcribe con la fidelidad de un corresponsal al más allá todo lo que allí le fue dado ver, incluso lo que él mismo no comprendió; también se empeña, durante quince años de exilio de su patria en la Tierra, en hacerlo con la intensidad y la delicadeza que el poema debe promover en nuestras vidas. Porque en su concepción, la belleza y el orden de este mundo, imperfecto pero habitable, se presentan como huella de la bondad divina en el universo y promesa de felicidad eterna. A esta relación se debe la gran relevancia del número tres en el poema: la estrofa inventada por Dante, los tres reinos en tres cánticas y treinta y tres cantos, los tres guías reflejan, en distintos niveles, la presencia de la Trinidad en la creación. Así la *Comedia* misma, en su estructura y su simetría, en la música y el ritmo, en sus

números y proporciones, parece obedecer a la voluntad de Dante de continuar, en su ínfima y enorme medida de mortal inspirado por Dios, la obra bella y verdadera de la creación.

4. EL IMPERIO Y EL EMPÍREO

De la unión entre la concepción medieval de la vida del mundo como pasaje a la verdadera vida y el profundo compromiso ético de Dante nace una idea política. El modelo de comunidad humana de la *Monarquía*, también presente en la *Comedia*, tiende precisamente a garantizar las condiciones en las cuales se puede obtener la felicidad en este mundo, como preparación imperfecta y prometedora de la felicidad del Paraíso⁴.

Si el Edén es irrecuperable para la humanidad posterior al pecado, si el ser humano lleva en sí la fragilidad de sus primeros padres, Dios le da a su criatura dos guías: el emperador y el Papa⁵. Ellos, en colaboración virtuosa, deberían conducirla a los dos fines hacia los que tiende naturalmente: bajo la autoridad del emperador, el ser humano puede ser libre y feliz en el mundo; el Papa debería mostrarle el camino hacia la

4. Según la interpretación de algunos estudiosos, el pensamiento de Dante en relación con la felicidad que el hombre puede alcanzar en este mundo ha ido cambiando a lo largo del tiempo: lo que aquí se sintetiza acerca de las ideas que aparecen en la *Comedia* no tendría validez para el *Convivio* y la *Monarquía*, textos en los que Dante habría seguido, al menos parcialmente, la corriente del aristotelismo radical (o *averroísmo*) muy presente en la Universidad de París. Una síntesis del problema se encuentra en la Introducción de Francisco Bertelloni al *Convivio* traducido por Mariano Pérez Carrasco (Bertelloni, 2008). Acerca de la relación entre las ideas de la *Monarquía* y la *Comedia*, cfr. Muresu, 2009.

5. En el *Convivio*, Dante no se refiere al papa sino sólo al emperador, que si aparece en el modelo del *Purgatorio* y la *Monarquía*; acerca de los distintos matices que el proyecto político tiene en cada libro, cfr. Inglese, 2000.

dicha eterna del regreso al propio origen. Este modelo, cuya comprensión depende del estudio de la *Monarquía* y el libro IV del *Convivio*, será comentado a medida que los episodios del poema aludan a él. Es importante señalar preliminarmente que las características de la Monarquía universal o Imperio obedecen a la bondad que, en la concepción dantesca, se halla en el mundo en semejanza con la infinita bondad divina. Con la misma gratuidad con la que Dios perdona a los individuos que se arrepienten, la autoridad política ha sido dada para que la vida en comunidad favorezca la alegría y la virtud.

La relación entre el Imperio y el Empíreo no es sólo etimológica: la unidad y la jerarquía del modelo político, perfecto en la medida posible para el ser humano, reproduce en esa medida el Paraíso de amor e intelecto que es la verdadera sede de Dios y los salvados. El monarca universal, concebido como un hombre sin codicia, es un ser humano de rasgos divinos: la satisfacción total del deseo es, en efecto, el rasgo central de la paz eterna. Su carácter sacro es evidente en las epístolas escritas en ocasión de la misión de Enrique VII (cfr. Cronología y «La Italia de Dante»), en las que Dante sugiere una analogía entre el emperador y Cristo. Así, con la análoga función de impedir el pecado en el mundo, con jurisdicción por sobre toda la tierra habitada, el monarca carece de deseo; está *super partes*, por sobre las distintas fuerzas políticas, y libre de intereses particulares, puede destinar su labor a la consecución del bien común.

No es casual que la relación entre el Paraíso y el Imperio aparezca ya en el canto de la selva, en palabras pronunciadas por Virgilio. Allí (*Inf* I 124-129) el poeta latino declara su propio límite: Dios, presentado como emperador, no permite que él, que fue pagano, visite su ciudad. En la Edad Media, a Virgilio se le atribuían dotes proféticas, no sólo porque la *Égloga IV* era leída como anuncio del nacimiento de Cristo (cfr. *Purg* XXII 70-72): Dante leía en la *Eneida* el carácter

divino del Imperio de Augusto, que en su visión cristiana es preparación providencial para la Encarnación. El hecho de que Virgilio guíe al peregrino también en el Purgatorio es indicativo de tal función providencial; en particular, del Imperio de Augusto que se celebra en la *Eneida*: este permite recuperar parcialmente la felicidad en la tierra, que originariamente había sido posible, de manera perfecta, en el Edén. Virgilio, poeta del Imperio, hace como maestro lo que Roma hizo en la historia: representando la sabiduría natural a la que se accede sin la revelación, su conducción del pecador cristiano hasta el paraíso terrestre se corresponde, simbólicamente, con la función providencial que Dante le asigna al mundo clásico, la de preparar el mundo para el mayor evento de la historia de la humanidad: la Encarnación (y la Resurrección). Según esa idea, que se expresa en relación con la crisis de Dante en *Inf* II 19-24, la *pax augusta*, como parte del insondable plan divino, había llevado al mundo a las condiciones de justicia que permitían la anhelada reconciliación entre Dios y su criatura. Así, del mismo modo en que a través de la filosofía y la virtud, excelentes en el mundo pagano, se realiza la felicidad en el mundo que se perfeccionará en el Paraíso, la institución imperial permite esa realización, que históricamente abrió las puertas de la salvación eterna para la humanidad. Y Virgilio, conduciendo a Dante al jardín en que la humanidad fue perfecta, culmina su rol de preparación para la revelación, que dependerá de Beatrice, símbolo de la teología.

5. LA ITALIA DE DANTE

El ideal político de Dante es, muy probablemente, el producto de la perspectiva europea, adquirida durante el exilio, acerca de los problemas que aquejan a su ciudad. La situación real de la que emerge su pensamiento dista muchí-

simo de ese anhelado ideal de orden y armonía. El mundo en que le toca vivir está sufriendo profundas transformaciones sociales: sus rasgos más evidentes son el conflicto y la inestabilidad, causados por las complejas relaciones que se establecen entre las fuerzas políticas tradicionales y las capas sociales en ascenso a partir de las nuevas actividades mercantiles, que aceleran la crisis de la organización feudal. Se trata también de una tensión ideológica entre la consideración trascendente de lo político y su incipiente concepción laica, que desembocará en la separación moderna entre el poder temporal y el poder espiritual, cuya primera teorización tiene lugar pocos años después de la muerte de Dante: el *Defensor Pacis* de Marsilio de Padua, de 1324, ya expone, en base a la realidad francesa y a la italiana, la separación de la ley humana y la ley eterna, y la independencia de la consecución del bien común immanente.

Visto desde el presente, el ideal político de Dante puede parecer utópico; porque durante los siglos que nos separan de una Italia que él consideraba lacerada (*Purg* VI), las mismas fuerzas locales cuya voluntad de independencia él repudiaba son las que, afirmándose primero en ciudades (*comuni*) y luego en señorías, dieron origen a los Estados nacionales modernos, que hoy se nos presentan como producto de una evolución irreversible. Para Dante, sin embargo, la experiencia del Imperio no era tan lejana ni imposible de reestablecer. En el Canto XVI del *Purgatorio*, centro numérico e ideológico de todo el poema, no sólo se exalta la libertad como bien inalienable sino también el orden institucional que debería garantizarla. Allí, el modelo de virtud del pasado se opone, a través del verbo *solía*, a la situación presente:

Solía Roma, que hizo bueno al mundo,
tener dos soles, que una y otra calle
hacían ver, la del mundo y la de Dios.

El mundo contemporáneo de Dante, sin los dos guías providenciales que aquí se presentan en la imagen de los dos soles, se ha desviado de manera dramática. Las luchas internas de las ciudades italianas, según su perspectiva, derivan de la crisis de los grandes poderes universales, que considera sagrados. La codicia de los humanos, sin el freno de sus guías, desvía su mirada hacia lo material, alejándolos del bien al que están destinados: la ambición de bienes mundanos genera violencia, lujo, ostentación, prepotencia, destrucción. Es por codicia, la temible loba de la selva, que las diferentes ciudades se contienen las tierras que deberían convivir en paz bajo una sola autoridad; las familias y las facciones se contienen las ciudades; los odios personales se traducen en venganzas y persecuciones; las casas están vacías, las familias disgregadas, los hombres en viajes de negocio o en exilio (*Par* XV, XVI), las mujeres solas e inseguras, los niños desamparados por adultos que penan y hacen penar (*Inf* XXXIII).

En este mundo desgarrado por tensiones irreconciliables, Dante considera que las dos instituciones que deberían colaborar en la felicidad humana están vacantes.

Si bien el Imperio germánico, heredero del Sacro Imperio Romano, seguía reivindicando su soberanía absoluta, en la visión de Dante carecía de la validez que le debía otorgar la coronación en Roma: el último monarca legítimo había sido Federico II de Suabia, muerto en 1250 —quince años antes del nacimiento de Dante—. La indiferencia hacia Italia por parte de los emperadores posteriores a Conrado IV (muerto en 1254) es objeto de un célebre lamento en el Canto VI del *Purgatorio*. Recién en 1310, Enrique VII de Luxemburgo retoma la tradición de recibir del Papa la corona imperial: ya coronado el año anterior en Aquisgrán como *rex Romanorum*, obtiene de Clemente V, que está en Aviñón, el consentimiento de descender a Italia. Allí se dirige con un pequeño ejército, y recibe en Milán la corona de hierro en 1311. Pero

su empresa, lejos de restaurar la paz entre las facciones bajo una autoridad *super partes*, profundiza el conflicto: Enrique no sólo encuentra la inesperada oposición del pontífice y la del Reino de Nápoles, en manos de Roberto de Anjou, sino también la de un grupo de ciudades güelfas del centro y el norte de Italia, encabezadas por Florencia. Como muestran las epístolas de estos años, Dante sigue estos eventos con gran interés y emoción: el descenso de Enrique al *jardín del Imperio* no sólo le da la esperanza de volver a su patria; significa la realización de un plan que considera providencial, al que según algunos se alude ya en la primera profecía del *Infierno*.

También el Papado, en la consideración de Dante, está vacante (*Par XXVII*). Los papas que se suceden mientras él está en el exilio participan activamente de la vida política europea, invadiendo la jurisdicción del Imperio: ocupados en guerras contra otros cristianos, sucumben a la codicia y abandonan su función espiritual; el carácter sacro de su rol agrava particularmente la corrupción de la Iglesia. Emblemático en este sentido es Bonifacio VIII, Benedicto Gaetani, el Papa al que Dante dirige las más violentas invectivas del poema: sus luchas con algunas familias italianas y su relación conflictiva con la monarquía francesa lo convierten en un personaje de gran relevancia en los eventos que causaron, entre otras cosas, el exilio de Dante (*Par XVII*). Bonifacio primero se alía a los Anjou para fortificar su influencia en Italia, luego se opone a la pretensión de Felipe el Hermoso, rey de Francia, de reivindicar su soberanía, a través de las bulas *Ausculat, fili* (diciembre de 1301) y *Unam sanctam* (octubre de 1302): en ellas se afirma el principio de total subordinación de todo poder temporal al papado. Su trágico final es significativo de la crisis de la institución: el 7 de septiembre de 1303, Guillermo de Nogaret, ministro de Felipe el Hermoso, junto con Sciarra Colonna, exponente de la familia romana más hostil al papa, irrumpió con violencia en la residencia de Bonifacio

en Anagni para llevarlo a Francia como prisionero (*Purg XX*); el hecho, percibido como un enorme agravio (*Inf XIX*), provocó la rebelión del pueblo, y el Papa fue liberado; pero murió sólo un mes después, según una opinión generalizada como consecuencia de la ofensa sufrida. Luego de un breve período en que el Papado estuvo ocupado por Benedicto XI, en 1305 se elige a Bertrand de Got, Clemente V, el pontífice que traicionará a Enrique VII. Este papa de origen francés, también él blanco de tremendas invectivas en la *Comedia* (*Inf XIX, Par XVI, XXVII*), someterá su voluntad a la de la monarquía francesa, admitiendo el traslado del Papado a Aviñón, bajo el directo control de los Anjou.

El orden de los dos soles que se idealiza en los versos citados parece corresponder a un mundo anterior a la donación de Constantino (*Inf XIX* 115-117): en ese evento, que Dante creía histórico, se identifica el origen de la paulatina confusión del poder espiritual y el poder temporal que debían estar separados, la primera causa del patrimonio territorial de la Iglesia.

El documento mediante el cual el emperador le habría donado al papa Silvestre la parte occidental del Imperio —y en ella, Italia; y en ella, Roma— era apócrifo, como demostrará el filólogo Lorenzo Valla en 1440; pero Dante, aun creyéndolo auténtico, lo considera ilegítimo: en la *Monarquía* le dedica un capítulo al tema (III, x); en la *Comedia*, aparece en una de sus invectivas más feroces (*Inf XIX*), como causa involuntaria de la tristeza que arruinó progresivamente al mundo, de la codicia que genera violencia, guerras, injusticia.

A la ausencia o corrupción de los poderes providenciales se debe, según se lee en tantos pasajes de la *Comedia*, la condición de una realidad política degradada: el crecimiento de las ciudades que hoy vemos como forma incipiente de los Estados modernos, para Dante era decadencia de valores comunitarios, disgregación de una unidad virtuosa.

En efecto, entre los siglos XI y XIII se asistió a la caída progresiva del sistema feudal, y a la afirmación de centros urbanos, los *comuni*, cuya creciente autonomía ponía en crisis las aspiraciones universalistas de los emperadores germánicos. Antes del año 1000, las ciudades eran sólo centros administrativos o religiosos, dependientes de un señor feudal o de un obispo, al que pagaban tributos por el uso de sus tierras; estas se explotaban sólo en la medida en que debían satisfacer las necesidades de los escasos habitantes de su territorio. Durante los dos siglos siguientes tiene lugar un notable desarrollo demográfico, y el nacimiento de nuevas actividades: alrededor de las murallas de las ciudades surgen nuevos barrios o «burgos», poblados por comerciantes y artesanos que irán constituyendo, precisamente, la burguesía.

En las ciudades del siglo XIII conviven, además de los campesinos y los trabajadores asalariados de los talleres, dos clases sociales que comparten el poder económico, y que en Florencia se disputarán el poder político: la clase dirigente (los *magnati*, «magnates») formada por la nobleza de origen feudal y la rica burguesía mercantil, y una clase media o *popolo*, formada por artesanos, pequeños comerciantes y burgueses profesionales. El *popolo* se organizaba en corporaciones gremiales (las Artes) que se distinguían en Artes mayores (juristas y profesionales) y Artes menores (artesanos y pequeños comerciantes): estos conforman, respectivamente, el *popolo grasso* y el *popolo minuto*. La convivencia entre ambas clases implica el contraste entre los valores tradicionales —que Dante celebra en sus versos— y los nuevos valores de la iniciativa individual y la habilidad económica; suscitando divisiones insalvables que en los siglos XIII y XIV dan lugar a eventos de gran violencia.

El mismo pasaje citado de mitad del *Purgatorio*, repitiendo el verbo *solía*, enfatiza la realidad histórica del ideal anhelado, en relación con la situación deplorable del norte de Italia, cuyas cortes Dante está recorriendo en el exilio:

En la región que Ádige y Po riegan
solía haber valor y cortesía,
antes que Federico se peleara;

ahora puede pasar tranquilamente
cualquiera que evitaba por vergüenza
de hablar o de estar cerca de los buenos.

Las cortes de Lombardía, antes cuna de nobles virtudes, ya son nido de vicios. El valor y la cortesía, virtudes de un tiempo anterior a la emergencia del conflicto entre el emperador y el Papa, han sido reemplazados por la envidia, el lujo, la violencia. En estos versos de indignación y nostalgia, el poeta extiende a las cortes imperiales su juicio implacable sobre las ciudades italianas, entre las cuales Florencia seguirá siendo, durante todos los años de ausencia, referencia constante en la memoria registrada en la *Comedia*.

Florencia, la ciudad en la que Dante vivió toda su juventud, es emblemática de los vertiginosos cambios que conducirán desde la Edad Media al Humanismo, y desde la rígida jerarquía social tradicional a la compleja dinámica de la política moderna (Antonetti, 1979). Cuando Dante nació, ya era una ciudad de notable actividad bancaria y comercial. En 1252 había acuñado por primera vez el florín de oro, la moneda más fuerte y prestigiosa del mercado internacional: las numerosas compañías florentinas operaban en toda Europa y en el norte de África. Las nuevas actividades burguesas demandaban cada vez más mano de obra campesina, de propietarios feudales, de habitantes de otras ciudades. Cuando Dante era adolescente, Florencia tenía entre 40.000 y 50.000 habitantes, cantidad que se duplicaría en los cincuenta años siguientes: según el cronista Giovanni Villani, al comenzar el siglo XIV contaba con 100.000 habitantes, 110 iglesias, 30 hospitales, 200 talleres de elaboración de lana, 40 bancos. En 1285 se comenzó a construir una nueva muralla, destinada

a resguardar a los nuevos ciudadanos, barrios y monasterios. Tuvo inicio también, en este período, la extensión del dominio florentino sobre territorios cada vez más lejanos.

Sometida a las aspiraciones opuestas del Imperio y el Papado, a mitad del siglo XIII la nobleza ciudadana se había dividido en güelfos y gibelinos, facciones provenientes del norte de Europa que en su origen correspondían, respectivamente, a la que apoyaba al papa y la que apoyaba al emperador. Ya en la época de Dante, la adhesión a una u otra facción dependía de la tradición familiar y tenía un significado casi exclusivamente económico. Los Alighieri eran güelfos, cuya fuerza estará en el poder durante toda la vida de Dante, a partir de 1266. La presencia gibelina, sin embargo, era muy reciente: sus consecuencias pesan en el exilio del poeta y en las páginas del poema. Los lectores a los que se dirige la *Comedia* tienen un vívido recuerdo de los conflictos entre ambas facciones, por lo que vale la pena detenernos en ellos al menos brevemente.

Luego de dos años de gobierno gibelino (con la expulsión de las familias güelfas más importantes), a partir de la muerte de Federico II de Suabia —en 1250—, gobiernan en Florencia la Primera Democracia o *Primo Popolo*, güelfo, durante una década de gran crecimiento industrial y comercial. En 1260, el ejército imperial conducido por Manfredi, hijo natural de Federico II, aliándose con Pisa y Siena —rivales históricas de Florencia— y con los gibelinos florentinos exiliados, derrota a Florencia en la batalla de Montaperti. Fundamental en ella fue la participación de Farinata degli Uberti, noble gibelino que protagonizará un episodio de enorme relevancia en el poema (*Inf*X). En 1262, el papa Urbano IV, que apoya a Carlos de Anjou contra la casa de Suabia, excomulga a los gibelinos de Florencia, prohibiéndoles cobrar sus deudas: los güelfos aumentan así su poder, y en 1266, derrotado Manfredi en la batalla de

Benevento, toman el poder expulsando definitivamente a los gibelinos, y nombrando, el año siguiente, a Carlos de Anjou como Podestá.

Dante tiene un año cuando Florencia comienza la transformación de su *comune* de aristocrático a popular, a causa de la unión entre el *popolo grasso* y la facción güelfa. Pero también en esta fase era difícil compatibilizar los intereses de los *magnati* y los burgueses, y entre los güelfos vencedores y los gibelinos vencidos. Se forma entonces el priorato, órgano de gobierno de seis miembros, al que inicialmente sólo podían acceder quienes pertenecían a familias nobles. Así, en la década del 80 del siglo XIII, el poder quedaba en manos de la oligarquía dominante, que comienza una política expansionista a expensas de las ciudades gibelinas toscanas, causando graves costos a la clase media burguesa y, en consecuencia, grandes tensiones sociales. Estas dieron lugar, en 1293, a los *Ordinamenti di giustizia*, disposiciones que excluyeron del poder a la aristocracia: para poder ejercer actividades políticas y ser elegido para cargos públicos se hizo obligatorio inscribirse a una de las 21 Artes o corporaciones. Pero dos años después, su autor, Giano della Bella, debió exiliarse, y una nueva reforma legislativa permitió que los nobles —es decir, aquellos que no ejercían realmente una profesión— se inscribieran a las Artes para poder participar en el gobierno de la ciudad. Durante este período, surge una nueva división, dentro de la facción güelfa: los blancos, guiados por la familia Cerchi, y los negros, guiados por los Donati. Mientras que la facción negra estaba compuesta por familias nobles que anhelaban la restauración de su poder y por la parte más inescrupulosa del *popolo grasso* (mercaderes y banqueros), los blancos tenían una composición más heterogénea: entre ellos había familias de antigua tradición gibelina, y por lo tanto contrarias a las injerencias del Papado en la ciudad, y exponentes de las artes medianas y menores,

que veían con poco entusiasmo las aventuras de expansionismo económico de los güelfos negros. Dante se unió a la facción que le parecía más moderada y más sensible a la independencia de Florencia. Su adhesión a la facción blanca significaba la voluntad de oponerse a la política hegemónica de Bonifacio VIII.

El poder de los güelfos blancos dura hasta 1301. Cuando el papa Bonifacio VIII envía a Carlos de Valois con el rol oficial de pacificador, pero en realidad para apoyar a los güelfos negros, toma el poder Corso Donati (cfr. Cronología): es el fin de la vida de Dante en Florencia.

6. FILOSOFÍA Y POESÍA EN TIEMPOS DE DANTE

Si cuando se encuentra con Virgilio en la selva en 1300 Dante ya cuenta con cierta fama como poeta de amor, al final de su vida será reconocido, sobre todo, como teólogo y filósofo (Pérez Carrasco, 2016)⁶. Esta celebridad –que nos muestran sus epitafios, los primeros comentarios a la *Comedia*, e incluso las críticas que recibe– se debe precisamente a la composición del *poema sacro*, cuyas primeras cánticas, a diferencia de las demás obras del exilio, circularon de manera extraordinaria aun antes de su muerte.

Que la *Comedia* haya sido leída fundamentalmente como un libro de filosofía es algo que hoy podría asombrarnos. Sin embargo, la división actual de las disciplinas llamadas «humanidades» es algo relativamente reciente: durante siglos, la filosofía, las letras y la historia, a diferencia de lo que sugiere la división de nuestras instituciones académicas, eran parte

del mismo conocimiento. Obras que hoy consideramos de narrativa, como el *Novellino* –primera recopilación anónima de cuentos en florentino del siglo XIII–, eran leídas como ejemplos de virtudes y saberes de la vida práctica. En cuanto a la *Comedia*, consideremos que en la época de Dante surge un nuevo tipo de intelectual, laico, que a diferencia del escolástico no sólo concibe filosóficamente el fenómeno poético, sino que escribe filosofía aun en los géneros que la tradición filosófica descartaba, como la narración autobiográfica y la poesía (Gentili, 2016).

Dante es, sin dudas, el caso más excepcional de esta unión de saberes que caracterizará al hombre del Renacimiento. Para advertir la extraordinaria novedad de su poema, es necesario contextualizarlo en la tradición filosófica y poética del tiempo en que vio la luz, lo que en cierta medida coincide con lo que podía leerse, enseñarse y discutirse en Italia mientras Dante escribía. En los dos apartados que siguen, se presenta una síntesis de ambas tradiciones, con particular atención a los aspectos lingüísticos, en los que Dante es realmente revolucionario (Migliorini, 1987; Manni, 2003).

6. a. La filosofía en Italia en la Baja Edad Media

La agitada dinámica social de las ciudades europeas de los siglos XIII y XIV se animó también con interesantes debates filosóficos, inscriptos en la larga historia que va desde la crisis del Imperio romano hasta el Humanismo. Se expone aquí un breve panorama que puede ser útil para contextualizar algunos pasajes de la *Comedia*⁷.

6. Según un bello artículo del mismo Mariano Pérez Carrasco, también hoy Dante es «nuestro poeta-filósofo». Cfr. Pérez Carrasco, 2017.

7. Quienes deseen profundizar en los temas mencionados en este apartado pueden consultar los siguientes textos, que son fuentes de la mayor parte de la información aquí presente: Abbagnano, 1978; Casagrande-Fioravanti, 2016; Gilson, 1958; Jaeger, 1965.

La caída del Imperio romano trajo aparejado un quiebre de la gran tradición filosófica y científica clásica: durante la Alta Edad Media, se asistió a la desaparición de instituciones, libros y bibliotecas, sobre todo en Occidente. Allí casi nadie pudo seguir leyendo griego, y se fueron olvidando en cierta medida la filosofía, la historia, la ciencia, e incluso parte el conocimiento técnico de la cultura antigua. Sin embargo, la relación entre la Europa medieval y su pasado clásico nunca se interrumpió del todo. Los monasterios conservaron documentos de la Antigüedad y los transmitieron al mundo moderno. El pensamiento medieval nace precisamente del encuentro —armonioso, tenso o en abierto conflicto— entre la nueva cultura cristiana y los saberes paganos.

En efecto, el intento de compatibilizar las verdades paganas con las cristianas había sido la gran tarea de los padres de la Iglesia durante los primeros siglos del cristianismo, sobre todo en Oriente. Mientras que la Patrística de las comunidades cristianas occidentales tendía a exaltar la fe, repudiando en algunos casos el compromiso con las sutilezas de las filosofías paganas, en Oriente esta intentó apropiarse de sus elementos más vitales; sobre todo, de aquellos que provenían del platonismo, que afirmando la superioridad de la verdad espiritual e ideal respecto de las realidades materiales e individuales, era particularmente cercano al cristianismo, y se percibió casi como su precursor. La obra de san Agustín (354-430) aparece, en este contexto, como un anhelo de encontrar una solución equilibrada que proteja la originalidad religiosa del cristianismo y, al mismo tiempo, le dé sustancia filosófica. El fenómeno social de mayor relevancia en estos siglos es la sustitución de la figura del filósofo por la del monje: este será el verdadero filósofo, y la filosofía más alta será la del claustro. En la operación de apropiación cristiana de las verdades paganas, aquella expoliación legítima de un tesoro que Agustín comparaba con aquel que los judíos trajeron de Egipto (*De doctrina Christiana*), los textos antiguos

eran depurados de los elementos incompatibles con la verdad revelada, e interpretados providencialmente. Este método ya se había aplicado en la lectura del Antiguo Testamento como preparación figurada del Evangelio, garantizando la continuidad entre judaísmo y cristianismo.

Así, para reconstruir después de las invasiones bárbaras los saberes que tantos siglos había costado elaborar, la Edad Media partió de los elementos de la cultura clásica que transmitió la Patrística, con frecuencia fragmentarios, reducidos o interpretados de manera arbitraria. En la época de Dante, por ejemplo, de Platón sólo se conocía el *Timeo*. En medio de la desaparición casi total del conocimiento antiguo, en la Alta Edad Media nacen algunos libros que recogen y ordenan elementos de sus diferentes saberes, en forma de comentarios o síntesis enciclopédicas; el más importante de estos es la *Consolación de la filosofía*, de Severino Boecio (480-526), central en el descubrimiento de Dante de la filosofía (cfr. *Cv* II xii 1-4).

En el 800, en su proyecto de reconstituir la unidad europea en el Sacro Imperio Romano Germánico, Carlomagno se propuso también la recuperación de las escuelas y la alta cultura. En este proceso, conocido como «renacimiento carolingio», se volvieron a establecer las relaciones con la cultura bizantina, y comenzaron los contactos con la floreciente cultura árabe, que no sólo estaba muy influenciada por la griega, sino que tenía importantes desarrollos autónomos en matemática, astronomía, medicina; la estima de Dante por estos saberes se manifiesta en el episodio central de *Inf* IV. Fundamental en la reorganización de los estudios del *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) fue la acción de Alcuino de York (735-804), cuyas obras están formadas casi exclusivamente por fragmentos de otros autores. A partir de la edad carolingia, la cultura europea no detuvo el desarrollo de su ciencia, arte y pensamiento.

Durante el siglo XI se retoman los debates filosóficos, en principio concentrados en la lucha entre dialécticos y antidialécticos, que planteaba de un modo nuevo el antiguo problema de las relaciones entre la cultura filosófico-científica y la revelación cristiana. Los dialécticos, en base al estudio de la lógica aristotélica y de los comentarios de Boecio, desarrollaron el arte de la demostración racional y lo aplicaron a los problemas de la teología. Los antidialécticos reaccionaron escandalizados, condenando los saberes profanos en defensa de los dogmas de fe. Nace así la monumental obra de sistematización y de enseñanza de la tradición patristica y de la cultura profana que se desarrolló primero en las escuelas monásticas y luego en la universidad: la Escolástica, cuyo primer gran maestro fue Anselmo de Aosta (1033-1109), que Dante verá entre los sabios del cuarto cielo. El fervor cultural llega a la Iglesia, dando lugar a un movimiento de renovación espiritual: también los monasterios y abadías se volvieron centros de estudio.

En los siglos siguientes, dos eventos culturales tendrán enorme importancia en el pensamiento moderno. El primero es el redescubrimiento de Aristóteles, cuyas obras fueron objeto de numerosas traducciones al latín y que, en algunos casos acompañadas por los comentarios árabes, presentaban un sistema ético y metafísico autónomo de la fe, perfectamente justificable por medio de la razón. En un principio, textos como la *Física*, la *Metafísica*, la *Ética a Nicómaco*, la *Política* parecieron inconciliables con las verdades cristianas; luego, los intentos de encontrar una relación armónica entre ellas llevó a la Escolástica a su máximo desarrollo, plasmado en la obra de Tomás de Aquino. Más allá de los debates originados por la difusión de las obras aristotélicas, cuya exposición aquí sería excesiva, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, la obra del Estagirita influyó en toda la cultura filosófica y escolar europea, que adoptó algunas de sus doctrinas

fundamentales y una terminología que, como se verá en el próximo apartado, aparecen incluso en la poesía italiana de materia erótica. Dante también toma del *maestro de aquellos que conocen* (*Inf* IV), numerosos elementos: la estructura del mundo físico y metafísico en relación con las distintas causas, y la noción de motor inmóvil; los pares —profundamente productivos en el poema— de potencia y acto, de forma y materia, de sustancia y accidente; una psicología o doctrina del conocimiento, a partir de la distinción entre las sensaciones, la fantasía, el intelecto posible y el intelecto agente; la ética que es base de la clasificación de los pecados y de la concepción de la virtud como moderación equilibrada entre extremos; la forma lógica del silogismo, presente ya en la literatura italiana de los orígenes; la doctrina política y la de la felicidad, de importante desarrollo en el *Convivio*, la *Comedia* y la *Monarquía*.

El segundo gran evento cultural de los siglos XII y XIII es el nacimiento de las universidades: junto a la cultura hasta ese momento exclusivamente eclesiástica, allí se desarrolla un saber impartido por maestros laicos. Con sede en las ciudades, en contraste con el aislamiento de las escuelas monásticas, las universidades se acercan a los conflictos y preocupaciones urbanos. A los estudios tradicionales de filosofía y teología se agregan nuevas disciplinas como el derecho y la medicina, saberes que comienzan a delinear un modelo de intelectual capaz de participar de la vida comunal: se forman así oradores, juristas, maestros en lengua vernácula para las casas de la burguesía. En un contexto en que esta nueva clase intentaba obtener prestigio social y mostrar la propia nobleza de ánimo, la oratoria adquirió un rol central en el ejercicio de las actividades civiles, como muestran los epítetos del cronista Giovanni Villani para Brunetto Latini, el intelectual y funcionario político que, según declara Dante en *Inferno*, le enseñó cómo el hombre se hace eterno:

«iniciador y maestro en educar a los florentinos y hacerlos capaces de hablar bien, y en saber guiar y gobernar nuestra República según la política» (*Crónica VIII 10*).

Las primeras universidades están en Parma, Bolonia, París, Oxford, Salerno, Padua. En ellas, se librarán batallas ideológicas y políticas de gran importancia y frecuente violencia, en las que la obra de Aristóteles es arma indispensable. Pese a los esfuerzos de la Iglesia por impedir la difusión del aristotelismo pagano a través de medidas como las del obispo de París Stefan Tempier –que en 1270 y en 1277 condena, respectivamente, 13 proposiciones averroístas y 219 tesis de origen aristotélico (*Par XXIX*)–, las doctrinas del filósofo fueron entrando en las universidades, primero a las facultades de las Artes, donde se estudiaban las ciencias y había varios maestros laicos, y después a la Facultad de Teología. A los aristotélicos radicales o averroístas, como Siger de Brabante (h. 1240-h. 1284), se les atribuía la teoría de la doble verdad, es decir, la neta distinción entre los ámbitos de la fe y de la razón, para cada uno de los cuales una verdad podía tener validez aun en contradicción con una verdad del otro ámbito: las tesis de Siger son el blanco más evidente de las condenas de Tempier⁸.

Como se mencionó, Tomás de Aquino (1225-1274), dominico canonizado después de la muerte de Dante, fue el autor de la obra cumbre de la Escolástica: la *Summa Theologiae* fue el intento más acabado de compatibilizar el cristianismo con la obra de Aristóteles, y lo impuso como autoridad suprema en el campo de la razón, como el filósofo por antonomasia al que alude el comienzo del *Convivio*. Su obra armoniza la razón con la fe a través de una solución equilibrada de tal magnitud que se convirtió en la gran síntesis del pensamiento

8. Acerca de estas tesis, entre las cuales tiene una particular relevancia la de la unidad del intelecto posible, cfr. Fioravanti, 2016.

cristiano y pagano, de enorme influencia en los siglos siguientes. El tomismo, en contraste con la concepción agustiniana que habían asumido los franciscanos, se presentó como un aristotelismo nuevo, interpretado a la luz del cristianismo. Dante encuentra a Tomás en el cielo de los sabios, gozando en paz –junto con sus adversarios del mundo– de la verdad suprema. Si bien Dante no fue un tomista, y deriva sus ideas de distintas fuentes, la presencia de Tomás en sus obras es vastísima, y difícil de distinguir de la presencia de Aristóteles: varios pasajes del *Convivio*, sin embargo, permiten establecer su mediación para la lectura de la *Ética*, la *Física* y la *Metafísica* aristotélicas. En la *Comedia*, derivan de Tomás innumerables nociones, entre las cuales se destacan la distinción neta entre los ámbitos de la fe y de la razón, que coexiste con la posibilidad cierta de su relación armónica; la unidad indivisible del cuerpo y el alma del ser humano; la condición de la beatitud; la preexistencia, en su goce, de la visión respecto del amor; la jerarquía de los seres naturales, que reciben ser de lo alto y lo transmiten hacia lo bajo; la naturaleza de los ángeles; la imposibilidad de la materia de existir sin una forma; la estructura de los nueve cielos físicos; la creación del tiempo. Un caso de particular productividad es la noción de contrapaso (*contrapasso*), que consiste en una relación de analogía, por contraste o semejanza, entre un pecado o culpa y su castigo. Proveniente de la antigua ley bíblica del Talión (*Ex 21, 21 y ss., Lev 24, 17-20, Deut 19-21*) y probablemente sugerido por la literatura latina –algunas penas del Averno virgiliano, algunas metamorfosis ovidianas sucesivas a una culpa–, el concepto tiene origen aristotélico, y es definido por Tomás en la *Summa Theologiae* (I-II q. 87 a. 4; II-II q. 61 a. 4), y está presente en distintas visiones populares del más allá: la *Visio Pauli*, la *Visio Alberici*, la *Visio Thugdali*. En la *Comedia*, el contrapaso se da, con mayor o menor evidencia, en la condición de las almas del Infierno

y del Purgatorio; y el término aparece, italianizado, en boca del trovador Bertrand de Born, cismático que habiendo separado a un rey de su hijo, lleva separada eternamente la cabeza del resto del cuerpo (*Inf* XXVIII 139-142).

La obra de Tomás y de los demás dominicos tuvo, sin embargo, opositores: los franciscanos, entre los cuales se destaca san Bonaventura de Bagnoregio (1221-1274), fueron los máximos continuadores y renovadores de la tradición mística, permaneciendo agustinianos y platónicos. Los conflictos entre franciscanos y dominicos aparecen en varios pasajes de la *Comedia*, se manifiestan como tensión en el mismo pensamiento dantesco, y se disuelven en la paz del Paraíso, en los elogios cruzados de san Francisco y santo Domingo⁹.

Dante declara en el *Convivio* que él no es un filósofo profesional. De hecho, ninguna obra ni institución le dan autoridad para hacer filosofía, como le hacen notar sus detractores Guido Vernani y Cecco d'Ascoli (Pérez Carrasco, 2016). El diálogo que Dante mantiene con Brunetto Latini en el Infierno (*Inf* XV) sugiere que se educó con él de manera asistemática pero asidua, luego del regreso del maestro de París, en 1266: allí se había exiliado después de la batalla de Montaperti, y había escrito, en francés, una enciclopedia –el *Tresor*, que es fuente de numerosos pasajes de la *Comedia*–. Boccaccio, en el *Trattatello*, sostiene que Dante estuvo en Bolonia y París; sin embargo, como ha sido observado (Falzone, 2016), la noticia parece corresponder a un itinerario intelectual ideal, en el que se suceden tres etapas ejemplares, correspondientes a las distintas estaciones de la vida: Florencia para las artes del *Trivium*, asociadas al magisterio de Brunetto y la primera labor poética; Bolonia para la filosofía

9. Una síntesis de las diferentes etapas y aspectos de la compleja relación de Dante con el pensamiento de Tomás se puede leer en Forster, 1976.

natural y el derecho; París como punto culminante: metafísica y teología. Lo cierto es que el descubrimiento de la filosofía es, en la obra de Dante, un elemento autobiográfico de importancia vital. Según narra en el mencionado pasaje del *Convivio* (II xii 1-4), este se dio como consecuencia de la crisis en que lo había sumido la muerte de Beatrice, en 1290: la pérdida del primer amor de su vida (*primo diletto*) lo sumió en la tristeza y el desconsuelo, e intentando sanar, comenzó a leer a Boecio (*Consolatio...*) y a Cicerón (*Laelius o De amicitia*). De acuerdo con esta interpretación alegórica de la primera canción del tratado filosófico, «Vosotras que inteligiendo movéis el tercer cielo», la dama gentil de la que Dante se enamoró después de la muerte de Beatrice es esta «hija de Dios, reina del universo, muy noble y bellísima Filosofía» (*Ibid.*, 9). De esta declaración se pueden inferir dos hechos fundamentales: por un lado, está claro que para Dante la filosofía no es una disciplina a la que se dedica parte del tiempo con actitud profesional, sino –como para los antiguos– una guía de virtud y verdad para su propia vida, un modo de estar en el mundo. Tal concepción permite comprender el alcance de la polémica de Dante contra los intelectuales «profesionales» (*Par* XI 6). Por otro lado, el pasaje citado permite reconstruir un derrotero que ubica a los eventos narrados en la *Vita Nuova* como origen de todas las obras posteriores: las reflexiones filosóficas, políticas y teológicas nacerían, según la biografía ideal que Dante nos transmite, de la desaparición física de Beatrice. Cuando llegue al Edén, el peregrino sabrá, de boca de la misma Beatrice, el sentido que tuvo esa gran crisis de su vida.

Durante la lectura del poema se encontrarán numerosos temas filosóficos de desarrollo más o menos amplio y explícito, que se presentan de manera creciente en las tres cánticas. Es evidente la voluntad de Dante de sintetizar perspectivas distintas e incluso opuestas, con una actitud

siempre alejada de la aceptación pasiva ortodoxa: varias de sus ideas, en efecto, provocaron duras reacciones por parte de sus contemporáneos (Barolini, 2015)¹⁰. Dos consideraciones preliminares nos permitirán integrar los pasajes filosóficos a la visión que caracterizaba al lector medieval. En primer lugar, es importante tener en cuenta las implicaciones políticas y religiosas de los temas metafísicos tratados en la *Comedia*. Un caso paradigmático de las estrechas relaciones entre los distintos aspectos del pensamiento dantesco es la idea de libertad, cuya importancia en la vida humana el lector va descubriendo junto con el peregrino, a medida que él se libera de las pasiones que lo sujetan: el libre albedrío no sólo es el objeto de búsqueda del Dante viajero, y simbólicamente el de la humanidad en la vida; es también, siendo el mayor don divino, la aceptación del propio ser en una jerarquía; es responsabilidad inevitable de todos los actos humanos; es la condición de existencia (condición de posibilidad, dirá la filosofía moderna) del pecado y la virtud, y por ende justificación del sistema ético de todo el poema, que describe la realidad trascendente de premios y castigos perfectamente justos. Que Dante conquiste la libertad moral en la Semana Santa del 1300 es, además, una declaración de la probidad de sus acciones políticas durante el Priorato, que tienen lugar unos meses después del viaje ultraterreno. Análogas imbricaciones ideológicas se notarán en relación con la nobleza, cuya novedosa concepción, en los términos aristotélicos de virtud o potencia, se desarrolla durante el

10. Véanse, por ejemplo, las reacciones de los primeros comentaristas antiguos al verso 89 de *Inf*VII, acerca de las relaciones entre determinismo y libre albedrío; otro caso significativo, porque permite imaginar la novedad del personaje de Beatrice, es el comentario de Cecco d'Ascoli a la canción *Donna mi reca*: en su poema *L'acerba*, sostiene que atribuirles intelecto a las mujeres equivale a buscar a la Virgen María en las calles de Ravenna.

Dolce Stil Novo (cfr. «La literatura en la Italia del siglo XIII») en relación con el amor, se presenta en el cuarto tratado del *Convivio*, y también se justifica históricamente en las dolorosas constataciones de la corrupción política en la *Comedia*: del carácter individual y espiritual de la nobleza, cuya concepción es contemporánea a la apertura de la actividad política a la burguesía, depende además, fundamentalmente, la posibilidad de salvación de cada ser humano, sin ningún condicionamiento de la estirpe de origen.

La segunda consideración es gnoseológica. Es importante recordar qué era el conocimiento en la concepción medieval, no sólo para entender tantos temas que atraviesan el poema —las fases de la comprensión, la relación entre razón e intelecto, la relación entre el estudio y la atracción afectiva, la soberbia intelectual—, sino también porque el viaje de Dante al más allá es, además de un proceso de sanación y de abandono de lo material, un itinerario de conocimiento: Dios, objeto último del deseo, es amor e intelecto, verdad que comprende todas las verdades, inefable punto de arribo de todo ardor y todo saber. A diferencia de la idea moderna de conocimiento como conquista y construcción laboriosa, movimiento activo del sujeto hacia el objeto, en la Edad Media el conocimiento es participación de la verdad proveniente de Dios: los mortales reciben el saber en la medida en que, abriéndose con humildad, se disponen a acogerlo. Es por esto que Dante, habiendo perdido en la selva el camino de la verdad, para recuperarlo necesita ser conducido por un guía, enviado desde el Paraíso: esto implica reconocer su condición y aceptar el propio límite. Es por esto también que sus guías, en orden creciente, tantas veces lo exhortan a abandonar el esfuerzo racional, insuficiente para conocer algunas verdades, y contraproducente para acercarse a otras. Y es por eso que Beatrice, con dureza terapéutica, hará que Dante sienta su mente tan escasa ante la palabra revelada.

Los lectores podrán advertir que las últimas ideas mencionadas también guardan una íntima relación entre sí, como todos los elementos del pensamiento dantesco, de compacta solidez y asombrosa sistematicidad: la nobleza es también la capacidad potencial de abrirse a la verdad. En esta misma concepción se basa el proyecto cultural del *Convivio*, que se propone difundir la filosofía entre todos: puesto que todos tienen en sí la semilla de la nobleza, todos desean naturalmente saber. Ese saber filosófico que ya era en Aristóteles la realización de la potencialidad de algunos hombres, en el tratado de Dante se extiende, con fraternidad cristiana, a todos los nobles de espíritu.

No es menor, en el novedoso proyecto del *Convivio*, su novedoso instrumento lingüístico. Tres siglos antes de Descartes, Dante escribe filosofía, por primera vez en la historia, en una lengua vernácula: no en el latín que era la lengua tradicional de la comunicación internacional europea, único idioma de los letrados y los funcionarios, de la ciencia y de la Iglesia, sino en la lengua que puede beneficiar «no sólo [a] hombres sino también mujeres, que son muchos y muchas en esta lengua, vulgares y no letrados» (*Cv* I ix 4). Dante elige su florentino materno no sólo llevado «por el natural amor a la propia lengua» (*Cv* I x 5): también celebra *il volgare*, lengua del vulgo, como «nuevo sol» que está naciendo (*Cv* I xiii 12), y lo defiende embelleciéndolo con versos —que ya existían en las lenguas vernáculas—, y también con comentarios, inesperados para esos versos, insólitos en un idioma diferente del latín. Dante es consciente de la escandalosa novedad de usar su dialecto para un texto filosófico; por eso, dedica varios párrafos a compararlo con el latín, justificar su elección (*Cv* I v-xiii) y polemizar con los letrados que escriben en latín para ganar dinero o dignidad, comportándose como un citarista que en vez de tocar su instrumento, lo tiene en su casa para alquilarlo (*Cv* I ix 3). Su interés por la lengua de la comunicación oral, que no gozaba de ningún prestigio como lengua de cultura, se

plasma también en el *De Vulgari Eloquentia*, tratado escrito en latín, inconcluso como el *Convivio*, en el que Dante examina los distintos dialectos que se hablan en Italia en busca de una lengua ilustre para la lírica. Porque el epíteto de Dante «padre de la lengua italiana» —acuñado por Ignazio Baldelli y a partir del manual clásico de historia del italiano de Bruno Migliorini (Migliorini, 1987) comúnmente aceptado por estudiosos y estudiantes italianos— se debe sobre todo a su obra poética, y en particular a la *Comedia*. El poema irrumpe de manera inusitada en el panorama lingüístico y literario que a continuación se describe.

6. b. La literatura en la Italia del siglo XIII

Es difícil imaginar el asombro que debe haber causado la lectura de la *Comedia* durante su primera circulación. Al asombro que genera hoy, se superponía un efecto de novedad excepcional, debido al carácter inédito de su lengua y de su género, y a la sorpresa, no menor, de que en esa lengua pudiera decirse tanto, con tanta precisión y plenitud. Es tal el salto cualitativo que se da entre la literatura que precede al poema y el poema mismo, que algunos estudiosos, para definirlo, recurren a la ya célebre expresión «milagro» lingüístico o poético (Auerbach, 1942; Chimenz, 1956; Migliorini, 1987). Porque si la historiografía literaria suele explicar, al menos parcialmente, el surgimiento de una corriente o una obra como derivación, por continuidad o reacción, de corrientes y obras anteriores, el caso de la *Comedia* es insólito: conocer la producción literaria a la que Dante tuvo acceso, más que explicar parte del poema, enfatiza lo inverosímil de su concepción. Se señalan aquí las corrientes más relevantes para percibir el carácter dialógico del poema dantesco con sus fuentes, con la intención de dar un panorama simplificado y con la esperanza de no banalizar una realidad sumamente compleja.

El surgimiento de la literatura italiana tiene una fecha simbólica: 1224, cuando ven la luz, al mismo tiempo, el *Cantico di Frate Sole* de san Francisco de Asís y las primeras canciones de amor de los poetas sicilianos que escribían en la corte de Federico II de Suabia. Así, en Umbria y en Sicilia, nacen contemporáneamente, un siglo después de la literatura francesa que tanto la influenciaría, la poesía religiosa y la poesía lírica: por primera vez, en Italia se escribían versos en lengua vernácula luego de tantos siglos de la hegemonía total del latín. Francisco de Asís y Jacopone da Todi escriben en *volgare* umbro: se trata de una poesía, variada en temas y formas, que tiene origen en los movimientos religiosos populares que promovían el regreso a la pobreza evangélica, como el franciscano del Aleluya –nacido en 1233– y el de los Flagelantes, que a partir de 1260 dio lugar a más de dos mil comunidades laicas en Italia y el resto de Europa. No es casual que la innovación lingüística esté asociada a la necesidad de difundir el mensaje de renovación espiritual entre los no letrados, que no sabían latín. La forma poética más representativa de este movimiento es la *lauda*, el elogio de Cristo y la Creación, un género que asocia contenidos religiosos a una métrica típica de la poesía profana.

En los mismos años, en la corte imperial de Federico II de Suabia, que intenta competir con la Iglesia también en el campo artístico, se escriben los primeros poemas líricos, en *volgare* siciliano. Se trata de un proyecto cultural en que los funcionarios letrados de la corte imitan la poesía de los trovadores occitanos: en las cortes de Provenza había nacido la lírica profana en lengua vernácula, de temas variados, que exaltaba las virtudes no sólo guerreras y religiosas de los caballeros, sino también las mundanas y amorosas. Tomando como modelo esta poesía, la así llamada *scuola siciliana* funda en Italia la poesía lírica, el género que tendrá mayor desarrollo y prestigio en los siglos siguientes. Se trata de una nueva

función de la literatura, independiente de toda finalidad edificante; concebida como actividad intelectual que se justifica en sí misma, concede enorme importancia a la búsqueda de perfección formal, que se traduce en experimentalismo. La invención del soneto, de enorme vitalidad hasta hoy, es quizá el fruto más notable de esta búsqueda. La *scuola siciliana* aborda el tema amoroso de la poesía provenzal –que en ella convivía con el tema político– con exclusividad: el *fin'amor* o amor cortés se presenta como un acto devoto de vasallaje, como un servicio a la dama amada. Lo hace con una lengua elegante, depurada de municipalismos, recurriendo al latín y al provenzal como elementos tradicionales de prestigio. Los términos de la lírica conviven con el léxico técnico de origen aristotélico; porque el fenómeno amoroso, su naturaleza y tipología, también es objeto de disquisiciones filosóficas. La *scuola siciliana* es la cuna de una poesía laica que durará siglos: la tradición italiana heredará de ella la centralidad del tema erótico, el cuidado formal, la distancia entre la lengua literaria y la lengua oral de la comunicación cotidiana, el compromiso cognitivo, la estructura silogística del soneto, el prestigio del endecasílabo.

Dante escribe sus primeros versos en Florencia cuando la literatura italiana es muy joven, y lo sabe (VNXXV 4-6). La incipiente poesía italiana convivía con la larga y prestigiosa tradición latina, y con la reciente pero ya rica tradición que provenía de Francia: los poemas narrativos en lengua de *oïl*, el antiguo francés, y la ingente producción poética de los trovadores provenzales en *langue d'oc*, de cuya imitación nació la *scuola siciliana*. En algunos de los tantos cancioneros provenzales que nos han llegado, los poemas aparecen precedidos por breves introducciones narrativas: las *vidas*, que ofrecían noticias biográficas de los trovadores, y las *razós*, que exponían los eventos a los que aludían las canciones o indicaban la identidad de sus personajes. Dante, además de

llamar *ragioni* a los pasajes de la *Vita Nuova* que explican la ocasión en la que nació un poema, parece haber tomado de estos géneros su síntesis narrativa para construir los discursos de algunos de sus personajes de la *Comedia*.

En cuanto a la prosa del siglo XIII, cuya producción es sensiblemente menor que la de la poesía, interesa señalar aquí que su rasgo más evidente es la finalidad didáctica, presente tanto en los textos religiosos, que prescriben el comportamiento virtuoso del buen cristiano, como en los textos profanos, que transmiten enseñanzas mundanas, claramente compatibles con el cristianismo, y divulgan los conocimientos históricos, filosóficos y científicos que se consideran necesarios para la formación de los ciudadanos.

Entre los primeros cabe destacar el *Libro de' Vizi e delle Virtudi* [Libro de los vicios y las virtudes], del florentino Bono Giamboni (h. 1235-h. 1295), que narra un viaje alegórico del pecado a la redención. Junto con la obra de Brunetto Latini, *Libro de' Vizi e delle Virtudi* probablemente fue el libro en prosa de mayor influencia sobre la *Comedia*. Entre los textos profanos, que se incrementan en el siglo XIII, además del mencionado *Tresor* de Brunetto Latini, escrito en francés, y del *Tesoretto*, escrito en florentino, en la Italia de Dante tiene una gran importancia el tratado latino *De amore*, del francés Andreas Capellanus, escrito en la segunda mitad del siglo XII y traducido más de una vez al toscano en el siglo XIV: se trata de un compendio de los distintos casos de amor cortés, del que se sirvieron tanto los trovadores provenzales como los poetas italianos. Ejemplo de su gran difusión es la apropiación de algunos de sus preceptos por parte de Francesca da Rimini, protagonista del Canto V del *Inferno*.

La producción juvenil de Dante abrevia tanto de la tradición clásica y de las Escrituras como de las corrientes literarias contemporáneas romances, que aquí se han delineado de manera necesariamente esquemática. Más allá de

la relevancia de la *Vita Nuova* —de los libros anteriores a la *Comedia*, el único que ha llegado completo hasta nosotros—, es interesante recordar el carácter experimental de toda su producción poética juvenil (Tavoni, 2010). Entre las llamadas *Rimas extravagantes* —que según una hipótesis reciente podrían haber conformado también un cancionero, perdido para nosotros— pueden encontrarse todos los estilos de su siglo¹¹. Si en la *Comedia*, como sostienen algunos, se alude con juicio crítico a este período de experimentación poética y a alguna de las soluciones adoptadas (*Purg* XXVI), el poema sacro se propone como continuación y superación del *Dolce Stil Novo*, movimiento poético toscano de las últimas décadas del siglo XIII, cuyo mismo nombre historiográfico se debe a un pasaje del *Purgatorio* (XXIV 49-63).

La muerte de Federico II (1250) y el fin de la influencia de la casa suaba en Italia provocan el traslado del centro de producción de la poesía lírica desde Sicilia hasta Toscana. Después de la batalla de Benevento (1266), los poetas de la corte se dispersan por el continente, y en ciudades como Lucca, Pisa, Siena, Arezzo, sus poemas comienzan a traducirse y a imitarse. En este proceso, durante el cual el ambiente comunal reemplaza al de corte, la poesía aborda, además del tema amoroso, temas morales y políticos. El representante más importante de este período es Guittone d'Arezzo (h. 1215-h. 1294), cuya búsqueda formal es objeto de polémica por parte de Dante (*DVE*, *Purg* XI y XXIV). Mientras tanto, el boloñés Guido Guinizelli (1235-1276) inauguraba un modo nuevo de componer canciones y sonetos, recibido con entusiasmo por los jóvenes toscanos. Dante, que en la *Vita Nuova* lo cita como sabio (XX 2), en

11. Acerca del estilo de la producción lírica dantesca y su relación con la *Comedia*, cfr. Boyde, 1971. Sobre la posible existencia de un *Libro delle canzoni*, cfr. Pinto, 2017, y Varela-Portas de Orduña, 2017.

la *Comedia* lo considera su padre como poeta en lengua vernácula (*Purg* XXVI 97-99); en efecto, su poema *Al cor gentil rempaira sempre amore* es una suerte de manifiesto para los rimadores que conformarán el *Dolce Stil Novo*.

El *Dolce Stil Novo* es una escuela poética cuya definición crítica es aún tema de debate. Su descripción merecería gran detenimiento, pero es oportuno mencionar aquí, brevemente, sus características centrales, puesto que Dante parece atribuir su conocimiento a los lectores; esto permitirá comprender no sólo algunos episodios de la *Comedia* (*Inf* V, *Purg* XXIV, XXVI), sino también la función de Beatrice en ella: es decir, cómo esa muchacha que el poeta amó en Florencia desde niño, llega a encarnar el símbolo de la gracia. En primer lugar, como sugiere el terceto dantesco mencionado (cfr. *Purg* XXIV 52-54), es muy probable que los poetas Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia y el mismo Dante tuvieran conciencia de ser un grupo homogéneo, distinto de los rimadores que tenían a Guittone d'Arezzo como maestro: a partir de 1280, estos jóvenes intercambian composiciones en un estilo «nuevo», caracterizado por la «dulzura»; comparten un ideal estético de orden, armonía y proporción, que se manifiesta en la selección de un léxico suave y musical, y una sintaxis llana. Además de estos aspectos formales, el *stilnovismo* se distingue por un fuerte componente reflexivo, en torno a las nociones de amor y nobleza, y al rol de la dama amada. En lo que atañe al amor, el movimiento se caracteriza —aun con diferencias internas— como una búsqueda de conciliar el amor divino con el amor profano por una mujer. Mientras que la lírica cortés se fundaba en una concepción materialista y sensual del amor —por otra parte siempre extraconyugal—, el amor *stilnovista*, de influencia neoplatónica, es espiritual y, como tal, una ocasión de elevación moral hacia lo absoluto, cuyo objeto último es Dios. Los poetas *stilnovistas*, rechazando

la concepción de nobleza de sangre típica de la sociedad feudal, proponen la de nobleza del ánimo, que depende de acciones y gestos gentiles. La nobleza o gentileza de ánimo es entendida como potencia o virtud que se realiza o vuelve acto, precisamente, a través del amor. En este proceso de ennoblecimiento, el rol de la mujer amada es central: concebida como un ser moralmente superior, cuya esencia es inefable, la dama es un medio angélico de perfeccionamiento para el hombre virtualmente noble. Así, mujeres reales que caminan por las calles toscanas adquieren condición de ángeles, y como tales se desmaterializan en la poesía: a diferencia de sus predecesoras sicilianas, estas damas no son descriptas físicamente. Su belleza es reflejo de la naturaleza divina. La mirada, a través de la cual entra todo objeto que se conoce y se ama, tiene el poder de transformar al poeta: es tal el beneficio espiritual que reciben quienes contemplan a la Beatrice de la *Vita Nuova*, que quienes no la conocen intuyen su nombre, que etimológicamente significa «que beatifica» (*VN* I). De este modo, un movimiento poético laico aspira a recibir, en la ciudad burguesa, la nobleza proveniente de Dios, y que hacia Dios hace volver el alma.

Consciente de que tratar contenidos filosóficos en lengua vernácula es una novedad, Dante justifica la actitud *stilnovista* en la *Vita Nuova*: puesto que las damas que se elogian en los poemas no saben latín, «el primero que comenzó a decir como poeta vulgar, lo hizo porque quería que sus palabras fueran comprendidas por una dama, a quien le era difícil entender los versos latinos» (*VN* XXV 6). En esta lengua femenina, que también hablan los niños, Dante escribirá el *Convivio* y la *Comedia*, gesto que tendrá enormes implicancias sociales. Si, como se mencionó, el tratado filosófico es el producto del consuelo de la filosofía por la muerte de Beatrice, también la *Comedia* se presenta como continuación de la *Vita Nuova*: el libro juvenil concluye con una visión

que le hace decidir a Dante no hablar más de su dama hasta poder «decir de ella lo que nunca fue dicho de ninguna». En el segundo canto del *Infierno*, al encontrar por primera vez a Beatrice, el lector comprende que Dante ya ha cumplido su promesa. Rompiendo ese largo silencio, dice en el poema lo jamás dicho de una mujer amada.

7. LA COMEDIA COMO GÉNERO

La definición del género de este libro sigue siendo problemática. En relación con su trama, se inscribe en la tradición de narraciones de viajes al más allá, cuyo texto más antiguo es la epopeya de Gilgamesh (2100 a. C.). En lo que concierne a la cultura clásica, sin considerar la catábasis del libro XI de la *Odisea*, que Dante probablemente no conocía¹², el tópico del viaje al mundo de los muertos está presente en textos latinos de gran influencia en la *Comedia*: el libro VI de la *Eneida*; los viajes al Averno de las *Metamorfosis* de Ovidio; el *Somnium Scipionis* [El sueño de Escipión] de Cicerón; la narración de la maga Eritón en la *Farsalia* de Lucano. En el mundo medieval, el tópico del viaje al más allá perdura también en géneros populares, en forma de leyendas y fábulas: en los siglos XII y XIII circulaban narraciones que cruzan visiones místicas con aventuras (la *Navegación de san Brandano*, el *Purgatorio de san Patricio*, la *Visio Tnugdali* [la Visión de Tundal], la *Visio Alberici*, el *Liber figurarum* [Libro de las figuras] de Gioachino del Fiore), y breves poemas didácticos que describen el más allá (como el *De Jerusalem celesti* y el *De Babilonia civitate infernali*, de Giacomino da

12. Generalmente, se considera que Dante no conocía el episodio del descenso de Ulises al Hades; una hipótesis diferente puede leerse en López Cortezo, 2000.

Verona, y el *Libro delle tre scritture*, de Bonvesin de la Riva). En su componente profético, la *Comedia* se relaciona también con textos sagrados como el *Apocalipsis* de Juan y el libro IV de Esdra (más tarde excluido del canon de las Escrituras), la *Visio sancti Pauli*, traducida en muchas lenguas vernáculas, y –probablemente– con el *Libro de la Escala de Mahoma*, que en el siglo XIII circulaba en Europa en traducción al latín. Existía, por último, una literatura de viajes alegóricos –como el *Tesoretto* de Brunetto Latini– de la que Dante parece haber tomado varios elementos (Segre, 1990). En efecto, a diferencia de los otros textos mencionados –que con frecuencia se limitan a visiones instantáneas y poco orgánicas–, el relato de la *Comedia* es de una enorme riqueza de detalles realistas que, a su vez, pueden leerse en clave simbólica: a través de distintas indicaciones del poema mismo (*Inf* XX 127-129; *Purg* XXIII 118-121), el lector sabe que Dante se perdió en un bosque el Jueves Santo de 1300, pasó allí toda esa noche de luna llena, entró al Infierno en la noche del Viernes Santo de la Pasión y salió a ver las estrellas al alba del domingo de Pascua de Resurrección; recorrió el Purgatorio durante tres días, y al mediodía del miércoles voló al Paraíso, en cuyos cielos físicos –se presume en base a *Par* XXVII 79-81– estuvo algunas horas: después, accedió a lo eterno, y volvió al mundo para contar lo que vio.

La precisión de las indicaciones temporales en la *Comedia*, que aquí intenta mostrar –en contraste con las narraciones de viajes anteriores– un fenómeno general del libro, es parte de un plan de asombrosa verosimilitud, que impide agotar la definición de su género en la tradición mencionada. Siendo un poema narrativo, podría asociárselo a la épica; sin embargo, mientras que esta tenía como materia eventos históricos antiguos, lejanos para el poeta y los lectores, el poema dantesco está dedicado, en gran medida, al mundo contemporáneo: la historia de los personajes entra en el texto

con una materialidad que no existía en los poemas griegos y latinos. En este sentido, sin considerar su belleza poética, el relato podría asimilarse a la crónica periodística. Pero si el periodismo, en su manifestación más noble, tiene como fin principal informar y reflexionar, el poema dantesco se aleja de este género por su finalidad de conducir al lector a la felicidad: atendiendo a este aspecto, se lo podría considerar un libro de auto-ayuda, que se dirige a quienes sufren para curar su alma. Y en cuanto a la ausencia del típico héroe de los poemas narrativos antiguos y contemporáneos, podríamos definirlo con el término actual de auto-ficción. Lo cierto es que en el poema conviven fragmentos de lírica y drama, la descripción del horror y la teología, el relato truculento y la denuncia política. A esa variedad, insólita en textos medievales —y no sólo—, ausente de la misma teorización del *De Vulgari Eloquentia*, llamamos *Comedia*.

Dante se refiere a su obra como *comedia*, acentuando a la latina, término que aparece como una suerte de título en varios manuscritos, y en dos pasajes del *Infierno* (XVI 128 y XXI 2); el epíteto «divina», usado por primera vez por Boccaccio, ya a partir de una edición del siglo XVI se impuso habitualmente. Conviene aclarar que el término *comedia* con el que Dante definió su poema, en la Edad Media no designaba una obra dramática sino un poema, que en el sistema de los géneros se oponía a *tragedia*. La época de Dante no conoce la *Poética* de Aristóteles. A través de la mediación latina, hereda la teoría tripartita de los *estilos*, equivalentes a lo que hoy llamamos *registros*. En base a un principio de conveniencia entre estilo y materia, en el Alto Medioevo los tres estilos se definen en relación con los modelos virgilianos: el estilo humilde (*humilis*) se asocia a las *Bucólicas*, que escenifican eventos de pastores en el campo; el estilo mediano (*mediocris*) se asocia a las *Geórgicas*, poemas didascálicos sobre la actividad agrícola;

y el estilo alto o sublime (*gravis*) se asocia a la *Eneida*, de género épico, cuya materia —héroes, reyes, guerras— es la más elevada. En el *De Vulgari Eloquentia*, Dante se inscribe en esta larga elaboración teórica, identificando tres estilos poéticos: el alto, correspondiente a la tragedia, cuyo mayor exponente ve en la *Eneida*; el estilo cómico, usado para referirse a hombres comunes, que admite términos medios y humildes; y el estilo elegíaco, asociado a la tradición bucólica, que corresponde al vulgar humilde.

Llamar a su poema *comedia* es oponerlo con humildad a la alta tragedia de Virgilio, y anunciar que su materia es cotidiana. La mezcla de registros que se da en el poema, tan llamativa en la época, corresponde a un juicio de Dante acerca de la humanidad contemporánea, que mezcla sacrílegamente lo más sublime con lo más bajo, y es, además, audacia retórica de un cristiano que no teme usar la lengua de las mujeres y los niños, la más elemental y humilde, para acercar al lector a lo sublime, y embellecer lo cotidiano y plebeyo con imágenes resplandecientes; y la mezcla del florentino con términos dialectales del norte de Italia, con el latín y el francés y el provenzal, y la invención de palabras sobre todo en el *Paraiso*, es signo de la libertad que siente el poeta inspirado de recurrir a toda la lengua existente y capaz de existir para transmitir con precisión y probidad el mundo inabarcable de su visión¹³. Como se declara en la

13: Esta llamativa convivencia de registros ha sido definida como «plurilingüismo dantesco» (Contini, 1970). La oposición plurilingüismo/monolingüismo de Contini, en relación con el estilo —y la materia poética— de Dante y Petrarca, se extendió como categoría atemporal para caracterizar la literatura moderna. Lo mismo sucedió con la noción de novela polifónica y la oposición entre literatura dialógica y monológica, propuestas por Bajtin en su ensayo sobre Dostoiévski y Tolstói: allí (Bajtin, 1986) el estilo —y la ideología— polifónico de Dostoiévski se vincula explícitamente con la poética de Dante.

Epístola a Cangrande, además, la *comedia* narra un evento que empieza mal y termina bien: desde el comienzo del libro, el lector sabe que debe atravesar el dolor junto con Dante, para llegar a la felicidad, verdadero objeto del relato. Por último, como podrá leerse en el comentario al Canto IV del *Infierno* y se notará durante todo el libro, el término *comedia* también indicaba al género satírico, que se basaba en el vituperio moral de los poderosos.

Si Dante, como vimos, expone las razones por las que compone en vulgar en la *Vita Nuova* y el *Convivio*, en el poema que escribe bajo dictado divino deja que el lector lo intuya, suspendido entre el escándalo y la gratitud. Según una noticia no documentada, Dante habría empezado a escribir la *Comedia* en latín, y sólo en un segundo momento habría tomado la decisión que signó la historia de la lengua y la literatura italiana (Motolese, 2002). Si la noticia no es verdadera, es verosímil; más verosímil, sin dudas, que la elección que prevaleció, de tratar una materia tan variada y profunda, que va desde la abyección y los insectos hasta la música inefable y el goce de los ángeles, en un dialecto de tan corta y escasa tradición, carente de prestigio filosófico, inexperto de ciencia y teología. Escribiendo en su lengua materna la obra que (sabía) era su gran obra, Dante privilegia el aspecto social por sobre el aspecto geográfico: si, con menor riesgo y originalidad, la hubiera escrito en latín, se habría garantizado la lectura de un público intelectual europeo; escribiéndola en florentino, obtuvo un éxito extraordinario en el norte y el centro de Italia, donde el texto circuló entre nobles, burgueses, y –según crónicas que algunos consideran legendarias– también era recitado por analfabetos: el terceto de rima encadenada o *terza rima* que inventa Dante, anticipando en el verso central de cada estrofa la rima de la siguiente, favorecía particularmente su memorización. Pero, además, gracias a la elección de ese «nuevo sol» que –como

Dante ve con lucidez anticipatoria– está tomando el lugar del latín en su ocaso, el texto llegó hasta nosotros: la *Comedia*, en latín, hoy sería sólo materia de estudio de pocos eruditos. Para llegar a nosotros, sin embargo, atravesó generaciones que no valoraron sus elecciones lingüísticas.

8. DANTE A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

El poema dantesco fue el primer *best seller* de la historia. Entre los contemporáneos a su publicación, y entre las generaciones inmediatamente posteriores, su circulación fue excepcional para una época anterior a la invención de la imprenta: el *Infierno* y el *Purgatorio*, a partir de 1313 o 1314, el *Paraiso* poco después de la muerte de Dante. Llegaron a nosotros cerca de ochocientos manuscritos, parciales o totales, elaborados por copistas de diferentes capas sociales; los estudiosos calculan que, en la época, debía de haber cinco veces más. Además del aspecto cuantitativo, es notable el hecho –ya mencionado– de que el texto de la *Comedia* haya sido objeto de glosas, que hasta entonces sólo habían acompañado a los textos latinos antiguos y a la Biblia: es evidente que al poema dantesco se le asignó muy precozmente el estatuto de los clásicos.

Sin embargo, en los siglos posteriores a su muerte, Dante comenzaría a perder lectores. Si bien siempre hubo intelectuales que lo leyeron con admiración, su fama empieza a oscurecerse progresivamente a partir del Humanismo. Ya Petrarca (1304-1374), en su emulación por los antiguos, considera que las obras importantes merecen el uso de latín, y asiste con desprecio al éxito popular de la *Comedia* (cfr. *Epístolas Familiares* XXI 15). En el Renacimiento, en el debate lingüístico –conocido como *Questione della lingua*– acerca de cuál debía ser la lengua literaria de Italia,

se impone sobre las demás propuestas la posición de Pietro Bembo, que indica a Petrarca como modelo para la poesía y a Boccaccio para la prosa. Se trata de una elección que privilegia una lengua lírica de registro homogéneo, fácilmente imitable, marginando el plurilingüismo dantesco como incompatible con el ideal de elegancia renacentista. A partir de ese momento, en los siglos XVI y XVII la *Comedia* se publicaría cada vez menos; durante la primera parte del siglo XVIII, Dante toca el punto más bajo de su popularidad: el Iluminismo, exaltando la centralidad de la razón, condena la religiosidad de toda la Edad Media. Sólo a fines de ese siglo comienza en Italia un desplazamiento progresivo, que se consolidará en el siglo XIX y colocará a la *Comedia* en el centro del canon. Esta «recuperación» se caracterizó por una particular interpretación de Dante: en coincidencia con el movimiento del *Risorgimento*, los románticos –que en Italia sintieron la necesidad de fundar una identidad política nacional en la tradición literaria– leyeron a Dante en función de sus propias exigencias ideológicas y estéticas.

Este fenómeno incidió también en la lectura argentina de Dante. En un país cuya élite literaria abrevó, tradicionalmente, sobre todo de los modelos estéticos de las literaturas francesa e inglesa, la presencia de Dante –entre otros pocos italianos– tanto en la lectura espontánea como en la institucional es muy anterior: la *Comedia* ha pertenecido, desde el siglo XIX, al canon de los escritores clásicos.

En efecto, de la «apropiación» ideológica del poema por parte de los románticos italianos deriva, también en Argentina, una lectura análoga, basada en el paralelismo que distintas generaciones del siglo XIX establecían entre las luchas por la unidad política italiana y el proceso conocido como de Organización Nacional de nuestro país luego de la caída de Rosas: esta implicaba, a su vez, la concepción de la *Comedia* como clásico que puede asumir una pluralidad de significaciones.

A diferencia de Italia, donde la exégesis histórico-cultural –que halla su máxima expresión a partir de los estudios llamados «positivistas»– nunca dejó de ser fértil aun durante el desarrollo de la interpretación romántica, en Argentina es sólo esta última la que resultó productiva en la tradición lectora.

En ese contexto ve la luz la primera traducción argentina de la *Comedia*, verdadero acto fundacional: la versión de Bartolomé Mitre (1889-1897), que tuvo 45 reediciones hasta mitad del siglo XX. Este trabajo inicia una verdadera tradición de traducciones en nuestro país: en 1940 se publica la traducción de Francisco Soto y Calvo, de poca circulación; en 1972, la de Ángel Battistessa, de importante difusión en distintas ediciones; en 2002, Antonio Milano publica su versión; y en 2014 sale la traducción de Jorge Aulicino, en circulación actualmente¹⁴.

9. ESTA EDICIÓN

El trabajo que presentamos está pensado como primer acceso a la *Comedia* de Dante. Intenta responder a los intereses de quienes quieran conocer, al menos en parte, los múltiples sentidos del poema y los diferentes aspectos implicados en su estudio. A tal propósito obedece la selección de datos que ofrece el paratexto (además de esta introducción y la cronología, las notas y los comentarios que acompañan a cada canto), y la decisión de que el poema se ofrezca tanto en traducción como lengua original: la edición bilingüe permite que el lector hispanohablante observe fenómenos del texto italiano de manera relativamente independiente de su comprensión cabal, en ocasiones señalados por las notas.

14. Acerca de la tradición de traducciones argentinas de la *Comedia*, cfr. Fernández Speier, 2019.

La disposición de todos los elementos del paratexto sigue el criterio general de privilegiar el contacto directo con el poema, sólo antecedido por informaciones que ya tenía el lector al que se dirigía Dante, y que por lo tanto contribuían a la interpretación espontánea del texto. Las aclaraciones que presentan las notas al pie siguen el orden en que la información está dispuesta en el poema. Los comentarios, pospuestos al texto anotado, suponen su lectura. El esquema del universo dantesco y los mapas de cada reino se presentan como apéndice del episodio en que aparece la exposición correspondiente. En el caso del *Infierno*, aparece después del comentario al Canto XI, en que Virgilio explica la clasificación de los condenados, que en base a la ética aristotélico-tomista propone un nuevo orden jerárquico de culpas, castigos físicos, estados del alma. En el caso del *Purgatorio* —el reino de mayor novedad, prácticamente «inventado» por Dante en base a su origen agustiniano y su escasa tradición (Le Goff, 1989)—, el mapa se presenta después del Comentario al Canto XVII, en que Virgilio expone el orden y la naturaleza de los siete pecados capitales. Sólo en el caso del *Paraíso* el mapa se anticipa, puesto que la disposición de los cielos corresponde al modelo de Tolomeo y de la tradición astronómica clásica-alejandrina: siendo conocido por el lector medieval, su esquema está ausente del texto mismo del poema.

El texto italiano

El texto de la *Comedia* es el producto de una reconstrucción filológica: no ha llegado hasta nosotros el autógrafo de Dante, ni los códices más antiguos. De los 800 manuscritos que se poseen, 600 tienen al menos una cántica completa, algunos de factura «pobre», en serie, y otros con importantes ilustraciones. Son todos posteriores a la muerte de Dante,

y muestran la precoz circulación del texto, primero en el norte de Italia, luego en Toscana, y sólo a mediados del siglo XIV, en el sur.

Esta enorme difusión en un período anterior a invención de la imprenta y en un territorio lingüísticamente fragmentario, comportó una transmisión compleja: se trata de una tradición contaminada por la presencia de distintos ejemplares en el mismo taller, y por el hecho de que probablemente los copistas transcribían versos aprendidos de memoria.

A partir del «redescubrimiento» de Dante en el siglo XIX, se sucedieron distintos proyectos de reconstrucción del texto del poema. Luego de un primer tentativo crítico (Witte, 1862), importantes estudios evidenciaron la imposibilidad de ordenar genealógicamente todos los manuscritos en base a sus tantas variantes. La Sociedad Dantesca Italiana intentó entonces establecer sistemáticamente unos 400 lugares problemáticos del texto (*loci critici*), iniciativa que no dio los resultados esperados. En 1921, Giuseppe Vandelli propuso un texto crítico para la edición del sexto centenario de la muerte de Dante, reconstruido en sus problemas puntuales, pero sin diseñar un esquema genealógico que lo sustentara. A la propuesta de Vandelli siguieron una de Mario Casella (1933), una de Domenico Guerri (1933) y una de Nicola Zingarelli (1934).

Entre 1966 y 1967, Giorgio Petrocchi publicó la edición crítica cuyo texto sigue siendo el de referencia: de él se sirven, en estos últimos cincuenta años, las diferentes ediciones italianas, con muy pocas excepciones. Petrocchi limita el examen de los manuscritos a aquellos anteriores a 1355, fecha del primer códice escrito por Boccaccio: a partir de su intervención, la tradición se contamina notablemente. Petrocchi selecciona así los 27 manuscritos que, en base a lo que observa en los más recientes, forman la base de toda la transmisión. A partir de esos 27 códices, propone el texto que habría circulado inmediatamente

después de la muerte de Dante, la *vulgata* del poema y no el poema mismo escrito por Dante: aclarando los límites de la reconstrucción, Petrocchi titula su edición *La Commedia secondo l'antica vulgata*.

Si bien el trabajo de Petrocchi fue y sigue siendo fundamental, la nueva datación de algunos manuscritos y algunas críticas a su esquema genealógico han dado lugar a nuevas propuestas, totales y parciales (Lanza, 1995; Sanguineti, 2001; Inglese, 2007-2011; Trovato 2007, 2013; Mandola, 2018): en algunas de sus variantes léxicas y morfosintácticas, y en consiguientes decisiones de puntuación, el texto de la *Comedia* sigue siendo discutido. Naturalmente, sin embargo, la estructura métrica y estrófica del poema impide variaciones textuales de mayor alcance.

La traducción que se presenta aquí se basa en el texto establecido por Petrocchi. En pocas ocasiones se opta por una variante manuscrita distinta, bajo la supervisión de Gabriele Muresu; en esos casos, la decisión se aclara en nota.

La traducción

Traducir a Dante

Una convicción tradicional, persistente y extendida en el imaginario sobre la traducción sostiene la imposibilidad de traducir poesía sin pérdidas lamentables. El mismo Dante, en el *Convivio*, advierte acerca de la destrucción de los aspectos musicales que implica el pasaje de un idioma a otro: «sébase que ninguna cosa armonizada por los lazos de las musas se puede traducir a otra lengua sin romper toda su dulzura y armonía» (I vii 14). Dentro de este imaginario, el poema dantesco ocupa un lugar emblemático: la excepcional y perfecta coexistencia de poesía y filosofía, de ciencia,

política y teología, de lírica, narrativa y teatro, de crónica ciudadana y revelación mística presenta a sus traductores una inusual cantidad de problemas. A esta superposición de géneros (cfr. «La *Comedia* como género»), se añade un rasgo notable del poema: el carácter llamativamente sistemático del léxico, que se retoma de modo significativo en distintos contextos, trazando líneas interpretativas transversales. Según Borges, el control de ese aspecto es una de las características de la *Comedia* que la diferencian de todas las otras obras: «me quedé tan deslumbrado por este libro, que toda la demás literatura me parecía una obra del azar». Es evidente que la traducción de una obra en la que «no hay palabra injustificada» comporta el desafío de respetar la misma precisión léxica, que es de hecho impracticable en relación con cada contexto de la lengua de llegada, incluso en prosa.

Con estos recaudos, y con la ilusión de que los lectores hispanohablantes accedan al menos parcialmente a la belleza del poema, nuestra traducción en verso intenta privilegiar el sentido sin descuidar del todo los aspectos sonoros. Así, la traducción que presentamos se inscribe en la tradición de traducciones argentinas que se reseña en el próximo parágrafo. De su estudio, y de la consideración de las elecciones de los traductores argentinos anteriores, dependen en cierta medida algunas de las decisiones preliminares.

Tendencias de la tradición de traducciones argentinas

Al examinar las traducciones argentinas de la *Comedia* se advierten algunas constantes, presentes en casi toda la tradición a pesar de los diferentes proyectos en los que se inscriben. De las doce tendencias «deformantes» generales de la traducción identificadas por Antoine Berman (Berman, 1999), hay dos particularmente presentes en la

mayor parte de las traducciones argentinas: la clarificación y el ennoblecimiento. La primera suele manifestarse en la explicitación de rasgos elididos en el texto fuente, la normalización gramatical de formas nuevas e inesperadas, el cambio de orden sintáctico, la redundancia de datos que el poema presenta de un modo más difícilmente advertible. Se trata de una característica que parece obedecer a la voluntad –en algunos casos expresada en el prólogo– de acercarle al lector contemporáneo un texto de notable dificultad de acceso. El ennoblecimiento, en cambio, responde –a partir de la traducción de Bartolomé Mitre, en varias de las que la suceden– a un paralelismo inexacto entre la historia del italiano y la del castellano (Serianni, 2002): en base a la consideración de la lengua de Dante como una lengua *inferi*, algunas versiones del poema homologan su estilo al modelo petrarquista (Fernández Speier, 2019). Tal operación se manifiesta, sobre todo, en la elevación del registro lexical, en la presencia de arcaísmos morfosintácticos, en el agregado de figuras retóricas en pasajes literales del texto fuente, en la elección exclusiva de endecasílabos que adquirieron prestigio sólo después de Dante.

En esta traducción se ha intentado descartar ambas tendencias, con el fin de reproducir lo más posible el efecto de relativa opacidad y llamativa novedad que sigue suscitando el texto italiano para los lectores italianos.

Decisiones preliminares

Como se mencionó, esta versión privilegia el sentido, atendiendo en menor medida a los aspectos fónicos de la poesía. A este criterio general están ligadas las decisiones preliminares fundamentales, que conciernen a los aspectos que seguidamente analizamos.

El léxico, la morfología, la sintaxis

Como se intentó mostrar, la lengua de Dante es de una enorme novedad, caracterizada entre otros tantos rasgos por el «plurilingüismo». El léxico del poema presenta, en efecto, una notable diversidad de registro, de dialectos que enriquecen el florentino de base, de lenguas que se incrustan en el italiano; en ocasiones, incluso, Dante inventa palabras, sobre todo en el *Paraíso*. Esta traducción intenta, en la medida de lo posible, reproducir tal variedad: los diferentes registros aparecen también en castellano, los dialectalismos suelen traducirse por términos marcados, los neologismos son traducidos por palabras inexistentes en castellano, excepto cuando en italiano son comprensibles y en español no lo serían, como en *Purg* XII 84; en ese caso, la presencia del «dantismo» en el texto fuente se aclara en nota.

También, en el plano morfológico, la lengua de Dante es rica de variantes, fenómeno casi imposible de trasladar al castellano actual, de formas ya fijadas de manera unívoca. En este nivel, quien traduce sólo puede decidir preliminarmente el uso de pronombres personales –y de los verbos consiguientes–. Se eligió usar el *tú* para la segunda persona singular, por considerarse acorde con la expectativa de lectura que suscita un clásico: el uso general del voseo rioplatense habría distraído del texto dantesco, visibilizando la traducción de manera excesiva para las intenciones de este proyecto. Para traducir el *voi* de segunda persona singular de cortesía, se usa el *usted*. Para el plural, se prefiere *ustedes* a *vosotros*, ajeno a la sensibilidad de los lectores latinoamericanos. En el plano sintáctico, se intenta respetar la estructura y el orden del texto fuente, que suele ser significativo. Se renuncia así a facilitar demasiado la comprensión a través de simplificaciones o alteraciones de orden que provocarían en quienes leen en castellano un efecto de transparencia muy distante del que genera el texto fuente.

El metro, la rima, el ritmo

La mayor atención al plano del sentido motivó también la decisión de traducir en versos blancos, ya que la búsqueda de la rima en un texto de estas dimensiones implica un desvío notable del plano semántico; con el mismo criterio, se decidió no ceñir el verso a una métrica fija. Por otra parte, en la tradición de traducciones argentinas –y no sólo– ya se ha experimentado la traducción con *terza rima* y en endecasílabos blancos.

En esta edición, se privilegió el endecasílabo cuando su búsqueda no implicaba forzar el sentido de la estrofa: para evitar la distorsión semántica, se integraron las series en que predomina el endecasílabo con versos de doce sílabas, conocidos como «endecasílabos crecientes», por lo general con anacrusa; y, en ocasiones, versos de diez y de trece sílabas, de uso común en el modernismo (Domínguez Caparrós, 2000); estos últimos suelen leerse como alejandrinos con hiato entre la séptima y la octava sílabas, de frecuente combinación con el endecasílabo. Así, se intentó favorecer la percepción de una regularidad de «ritmo endecasílabo» –como ha sido definido el fenómeno de usar el endecasílabo como eje de fluctuación métrica– al que el oído de los lectores hispanófonos ya ha sido predispuerto (Márquez, 2000): se trata de combinaciones que estaban en viejas coplas bajo-medievales de arte mayor, y que vuelven a aparecer, en poemas de ritmo endecasílabo, junto con versos de arte menor en Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, César Vallejo, Ricardo Molinari, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, el Gironde de los años 40, el primer Borges¹⁵.

Puesto que el endecasílabo de Dante es de gran riqueza acentual (Baldelli, 1970; Pazzaglia, 1990), se intentó respetar

15. Acerca de la vasta presencia del ritmo endecasílabo en la poesía en español del siglo XX, cfr. Greco, 2014.

esa variedad en la traducción. Así, para acompañar a los endecasílabos «ortodoxos» con acento en sexta sílaba, o en cuarta y octava –ambos de origen petrarquista–, se evitan sólo aquellos que no se usan ni en castellano ni en italiano (con acento en la quinta sílaba, o en segunda o tercera y octava), pero se incluyen aquellos hoy generalmente excluidos de la poesía en castellano que son frecuentes en el poema dantesco, como los de acento en cuarta y séptima sílaba, usados por poetas españoles del siglo XVI como Mendoza, Boscán y Garcilaso, y ya en el modernismo, por Rubén Darío (Henríquez Ureña, 1931; Navarro Tomás, 1959; Varela Merino, Moíno Sánchez, Jauralde Pou, 2005).

Por último, se intenta reproducir los fenómenos sonoros más significativos (anáforas, aliteraciones, encabalgamientos), sin evitar rimas esporádicas, respetando las que son particularmente significativas –como Cristo rimando sólo con Cristo y otras que enfatizan la identidad entre dos o tres términos– y buscando consonancias internas. En los casos en que estos aspectos tienen gran importancia en el texto fuente y no se haya podido reproducirlos, se aclara en las notas o el comentario al canto, con la esperanza de que la edición bilingüe consienta un mayor acercamiento a la música del poema.

Decisiones «en el camino» del poema

Además de las decisiones generales de cada proyecto, quien traduce la *Comedia* aborda innumerables problemas, que se presentan casi en cada terceto. A aquellos que son comunes a toda traducción, el caso de Dante agrega el de privilegiar, en un texto de género y estilo tan cambiante, el o los aspectos que merecen ser atendidos en mayor medida: el lirismo, el ritmo de la narración, la precisión técnico-científica, el registro coloquial o sublime, la consonancia fónica.

Para ejemplificar de manera muy breve el tipo de decisión al que me refiero y las soluciones que fui adoptando, me detendré en el primer terceto, de visibilidad proverbial, que anuncia desde el comienzo algunas de las dificultades de traducción que se irán presentando luego.

El célebre primer verso, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, por lo general fue traducido en endecasílabos como «En medio del camino de la vida» (Mitre, Battistessa), «A mitad del camino de la vida» (Crespo, Micó), «En mitad del camino de la vida» (Milano), o con un dodecasílabo de siete y cinco como «En medio del camino de nuestra vida» (Aulicino), incluyendo el posesivo de primera persona plural, de gran importancia semántica. Aquí se eligió traducir «En el medio del camino de la vida»; preferí construir un verso eufónico, aunque implicara la pérdida de ese pronombre, cuyo sentido —como en tantos casos análogos— repuse en el Comentario al Canto: en este se remite a un elemento que la edición bilingüe permite percibir en una lectura de relativa transparencia. En vez del endecasílabo perfecto que resulta de la omisión del artículo «el», preferí darle precisión a ese momento que, como se aclara en nota, sitúa el viaje al más allá en el año 1300, y al mismo tiempo «anunciar fónicamente», desde el inicio, que la traducción no será en endecasílabos, sino en versos que convivan armoniosamente con ellos: en este caso, un dodecasílabo anacrúsico.

En el segundo verso (*mi ritrovai per una selva oscura*), además de la precisión semántica del verbo *ritrovare* —inexistente en un sólo verbo del español y traducido como *me hallé de pronto*—, se presenta el problema del término *selva*, que en rigor debería ser traducido, según su sentido latino, como «bosque», aun si esa solución implicaría perder los ecos de la *Eneida* que suenan tanto aquí como en *Inf* XX 129, y la connotación negativa de un sitio ajeno a la ley humana. En este caso, mi decisión no se debió al peso de la tradición —en

la que me habría parecido saludable innovar—, sino al hecho de que el v. 5 presenta una figura etimológica (*selva selvaggia*) que expresa la relación entre ese paisaje y lo salvaje, y vuelve a aparecer en el v. 93: esta relación adquirirá sentido político en la primera profecía que el peregrino recibirá sobre Florencia (*Inf* VI 65) y en la metáfora de la ciudad como cueva de lobos, en probable referencia a este primer canto, en *Purg* XIV 64 y 66; por eso, la posible solución «bosque boscoso» me pareció empobrecedora. De esta decisión deriva, por otra parte, la de traducir *selva* también como *selva* en referencia al bosque del séptimo círculo (*Inf* XIII) y a la foresta del Edén (*Purg* XXVIII, XXX, XXXII), ambos en contrapunto semántico con la selva oscura del comienzo: se intenta ilustrar, con este ejemplo, la recurrencia sistemática de términos cuyo respeto puntual permite el enriquecimiento semántico de cada pasaje involucrado; el fenómeno, de utópica reproducción cabal en otro idioma, fue respetado en los casos en que los contextos del castellano lo permiten, y se señaló en nota cuando esto fue imposible, en relación con palabras cuya repetición es particularmente fértil.

El tercer verso, que no presenta problemas para su traducción literal en prosa, es notablemente difícil de volcar en un verso eufónico. Me pareció oportuno, dado el contrapunto de personas verbales de la estrofa, privilegiar el respeto de la forma impersonal de *era smarrita*, sobre todo habiendo elidido *nuestra* en el primer verso. Evité, por lo tanto, la traducción tradicional que le atribuye al Dante narrador el estado de extravío permitiendo la construcción de un endecasílabo perfecto: la solución adoptada (*porque estaba extraviada la vía recta*), que impone la lectura de *vía* en una sola sílaba, expresa el carácter universal de la tercera persona impersonal, que me pareció importante mantener en el primer terceto de un libro que, desde el comienzo, se abre del drama individual en primera persona al de todas las vidas humanas.

Las notas y los comentarios

A diferencia de otros textos, en los que las notas y los comentarios son prerrogativa de la traducción, el poema dantesco fue leído también en Italia, desde el comienzo de su circulación, con notas que aclaraban las referencias a personajes y eventos de la crónica, símbolos, datos científicos, expresiones que podían resultar oscuras a lectores no florentinos. Entre esos primeros comentarios, que siguen siendo de lectura imprescindible para los estudiosos, recordemos los de los hijos de Dante, Iacopo y Pietro, de 1322 y 1340-41; el del boloñés Iacopo della Lana, primer comentario integral al poema, redactado entre 1324 y 1328; el de un florentino anónimo conocido como *Ottimo commento*, de 1334; el de Benvenuto da Imola, de fines del siglo XIV, que contiene observaciones de lucidez notable; el de Boccaccio, que quedó interrumpido por su muerte en el Canto XVII del *Inferno*. La tradición de comentarios se sucedió en menor medida durante el Humanismo. Cristoforo Landino redactó uno, destinado a la imprenta, que prevaleció acompañando la lectura de Dante durante todo el siglo XIV. A partir del siglo XIX, cuando la *Comedia* pasa a ocupar el centro del canon escolar, los comentarios se multiplican, y aun hoy se siguen redactando. Las notas que acompañan a todas las traducciones del poema dependen, en gran medida, de esta larga tradición.

La información presente en las notas de esta edición deriva de los comentarios antiguos mencionados, en particular el de Benvenuto da Imola, y de los comentarios modernos de Natalino Sapegno, Anna Maria Chiavacci-Leonardi y Giorgio Inglese, y en menor medida de los de Attilio Momigliano, Manfredi Porena, Daniele Mattalia, Ugo Bosco y Giovanni Reggio, Saverio Bellomo. La mayoría de estos pueden consultarse en el sitio del proyecto Dante Dartmouth (cfr. «Instrumentos bibliográficos»).

De estos comentarios, se seleccionaron los datos relevantes para quien lee en traducción, y se agregaron algunas aclaraciones de aspectos que no pueden reproducirse en castellano. Se asignaron así a las notas las siguientes funciones: favorecer la comprensión literal del texto; identificar las alusiones y las referencias a personajes, eventos y lugares; explicar términos de significado oscuro para el lector contemporáneo; aclarar el valor simbólico de elementos que eran de decodificación espontánea en la lectura medieval; indicar las fuentes más importantes; señalar la presencia de términos recurrentes, en relación con otros episodios del poema; ofrecer información filológica de la que depende el sentido de un pasaje; evidenciar elementos del texto italiano irreproducibles en español. En los pasajes de interpretación controvertida, las notas presentan las opciones descartadas –inevitablemente– en la traducción, en la medida en que resulten plausibles y comúnmente aceptadas. Me propuse interrumpir la lectura lo menos posible, dejando que los lectores accedan al sentido del texto con un esfuerzo análogo al que la lectura requiere en italiano por parte de lectores italianos, y relegando al «Comentario» a cada canto los debates interpretativos no implicados directamente en la traducción.

En los comentarios aparece, además de la paráfrasis narrativa de cada episodio, una síntesis de las discusiones críticas más relevantes. La información que se presenta en ellos fue seleccionada no sólo de los comentarios italianos, sino también de numerosos artículos sobre los distintos episodios; en particular, se han seguido los estudios de Gabriele Muresu (*Inf* X, XIII, XV, XIX, XXV, XXVII; *Purg* I, XIX; *Par* II, VII, X), Vittorio Sermoni (*Inf* XXX; *Purg* VIII, IX, XXXIII; *Par* VII, XIV, XXXII), Pier Angelo Perotti (*Inf* I), Sirio A. Chimenz (*Inf* II), Giorgio Padoan (*Inf* IV), Mirko Tavoni (*Inf* IV), Luigi Tassoni (*Inf* VII), Mario

Marcazzan (*InfIX*), Ernesto Parodi (*InfXX*), John Boswell (*Purg XXVI*), Luigi Blasucci (*Purg XXVI, Par XIV*), André Pezard (*Par VIII*), Theodolinda Barolini (*Purg XXVI, Par XIX*), Gianfranco Contini (*Par XXVIII*). En los casos de interpretación controvertida, se intentó jerarquizar las posiciones según su grado de aceptación general, posponiendo las que se consideran menos razonables y omitiendo las de ínfima circulación o adhesión. En ocasiones, se incluyeron breves observaciones personales, siempre matizadas con un «quizá» o un «tal vez» que permite distinguirlas como tales, e invitan a la reflexión, la duda, la relectura. Se intentó así integrar las ideas presentes en la tradición crítica autorizada, con consideraciones que –se espera– podrían favorecer en quienes leen un diálogo íntimo y vital con el poema.

10. INSTRUMENTOS BIBLIOGRÁFICOS

La centralidad de la *Comedia* en el canon occidental, mencionada al comienzo de esta introducción, la hace objeto de una bibliografía ingente, que sigue multiplicándose en todo el mundo. Imposible, entonces, presentarla incluso de manera parcial sin riesgo de omitir títulos fundamentales. Existen, de hecho, sucesivos textos dedicados a enumerar la bibliografía sobre Dante, siempre en expansión: además de dos artículos centrales de Michele Barbi –«Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia» en *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Florencia: Sansoni, 1934 y «Un cinquantennio di studi danteschi (1886-1936)», en Casella, M. (comp.), *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Florencia: Sansoni, 1955–, puede verse «Bibliografia dantesca 1972-1977», en *Studi Danteschi LX* (1988); «Bibliografia internazionale dantesca 1978-1984», en *Studi Danteschi LXIV* (1999); *Dantis Alagherii, Comedia*,

Appendice bibliografica 1988-2000, al cuidado de Federico Sanguineti (Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2005); una historia de las corrientes críticas que abordaron el estudio del poema: Gorizio Viti, *Dante e la Divina Commedia: introduzione e guida allo studio dell'opera dantesca: storia e antologia della critica* (Florencia: Le Monnier, 1968).

Se señalan, por lo tanto, algunos instrumentos útiles para emprender el estudio de Dante, y para acceder a la bibliografía sobre los principales elementos y aspectos del poema.

Dante Alighieri, de Juan Varela-Portas de Orduña (Madrid: Síntesis, 2006), es una valiosa introducción en español a la obra de Dante.

Una síntesis de las diferentes corrientes críticas sobre Dante que se sucedieron durante los siglos se encuentra en *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo in Storia letteraria d'Italia*, de Aldo Vallone (Milán: Vallardi, 1981). Quien esté interesado en los aportes menos ortodoxos a los estudios dantescos, puede integrar esta lectura con *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, al cuidado de María Pia Pozzato (Milán: Bompiani, 1989).

Toda la obra de Dante en lengua original, con la posibilidad de hacer búsquedas internas, está en el sitio de la *Società Dantesca Italiana*, danteonline.it, que contiene –entre tantos otros datos– la lista de todos los códices manuscritos: www.danteonline.it/italiano/codici_indice.htm. De la misma institución depende el sitio www.dantesca.org, donde se halla una bibliografía actualizada sobre los distintos temas, aspectos y episodios de la obra de Dante.

La mayoría de los comentarios antiguos y modernos a la *Comedia* puede consultarse integralmente en el sitio de la Universidad de Princeton, dirigido por Robert Hollander, dante.dartmouth.edu. Se trata de un instrumento indispensable para el estudio de cuestiones inscriptas en pasajes puntuales del poema.

La *Enciclopedia Dantesca*, publicada entre 1970 y 1978 por el Istituto dell'Enciclopedia Italiana bajo la dirección de Umberto Bosco, puede consultarse en el sitio http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca. Sus entradas corresponden a casi todas las palabras usadas por Dante: cada artículo, además de un análisis más o menos desarrollado según la relevancia del término en cuestión, muestra todos los contextos en que este aparece, con sus diferentes acepciones.

Para indagar en las relaciones transversales entre episodios, pueden consultarse los tres volúmenes en inglés de *Vertical Readings in Dante's Comedy*, publicados entre 2015 y 2017 bajo la dirección de George Corbett y Heather Webb, que contienen artículos dedicados a los vínculos entre los cantos del mismo número de las tres cánticas. La versión digital está en www.openbookpublishers.com y en books.openedition.org. Algunos de los audios correspondientes pueden escucharse en sms.cam.ac.uk/collection.

La Universidad Complutense de Madrid publica una revista dedicada a estudios dantescos, consultable en el sitio webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/. Se trata de un instrumento de particular interés para los lectores hispanohablantes, ya que gran parte de los artículos está en castellano.

El sitio web.princeton.edu/dante/pdp/gallery.html contiene tablas, planos, esquemas y mapas relativos a las obras de Dante.

Muchas ilustraciones de la *Divina Comedia* pueden verse en el sitio digitaldante.columbia.edu/image/.

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER

AGRADECIMIENTOS DE LA TRADUCTORA

Esta versión de la *Comedia* no habría nacido, mejorado y llegado hasta los lectores sin la generosidad de Patricia Willson, Mariano Sverdloff, Alejandro Patat, Emiliano De Bin, Martín Greco, Mariano Pérez Carrasco, Antonio y Francisco Greco, el Instituto Italiano de Cultura, Gabriele Muresu, Andrés Gersenzon, Alfredo Cortés, Javier Soto, Sylvia Saitta, Justo Greco, Camila Mancini, Juan Pablo Canala, Amanda Toubes, Eduardo Cárdenas, Atilio Killmeate. A ellos, y a quienes me acompañaron en estos años de trabajo con interés y alegría, va mi más profundo agradecimiento.

CRONOLOGÍA

Se indican entre paréntesis los cantos de la *Comedia* que aluden a hechos y personajes mencionados aquí.

- 1265 Dante nace en Florencia, entre MAYO y JUNIO (*Par* XXII), en el seno de una familia güelfa de pequeña nobleza en decadencia, que conserva algunas propiedades. Su padre es Alighiero di Bellincione y su madre es Bella de Abati.
- 1274 Según se narra en la *Vita Nuova*, Dante ve por primera vez a Beatrice, identificada con Bice Portinari.
- 1277 Se acuerda el contrato de casamiento de Dante con Gemma Donati.
- 1283 Inicia la amistad con los poetas Guido Cavalcanti (*Inf* X, *Purg* XI) y Cino da Pistoia. Sigue, probablemente, el magisterio informal de Brunetto Latini (*Inf* XV), que había estado exiliado en París. Según se relata en la *Vita Nuova*, Dante ve a Beatrice por segunda vez; compone los primeros poemas que, en parte, serán incluidos en ese libro.
- 1285 Se casa con Gemma Donati, con quien tendrá cuatro hijos.
- 1287 Según algunos, viaja a Bolonia; el *Fiore* y el *Detto d'Amore*, de autoría dantesca aún dudosa, pertenecen a este período.
- 1289 Participa en la batalla de Campaldino contra Arezzo y los gibelinos toscanos, y en el asedio al castillo de Caprona contra los pisanos.
- 1290 Muere Beatrice.

- 1291-1295 Según el *Convivio*, frecuenta las escuelas religiosas (los franciscanos de Santa Croce y los dominicos de Santa María Novella), y se dedica al estudio de la filosofía. Compone la *Vita Nuova* y las rimas doctrinales.
- 1295 Se inscribe en una de las artes mayores (en el gremio de los médicos y especieros), requisito indispensable, desde 1293, para participar en la vida pública de Florencia: las nuevas disposiciones admitían también a quienes no eran verdaderos artesanos; es elegido miembro del Consejo de los Treinta y Seis del Capitán del Pueblo.
- 1296-1297 Comienza a componer las *Rime Petrose*. Integra el Consejo de los Treinta y Seis del Capitán del Pueblo hasta ABRIL, y luego el Consejo de los Sabios que elige a los miembros del Priorato, y del Consejo de los Ciento. En los enfrentamientos entre los nobles que apoyan a los Donati y los burgueses que apoyan a los Cerchi —que desembocarán en la división entre güelfos blancos y güelfos negros— Dante se acerca a los blancos, de ideología más cercana al gibelinismo.
- 1299 Compone *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, última rima doctrinal.
- 1300 Es prior de Florencia entre el 15 de JUNIO y el 14 de AGOSTO. A causa del violento conflicto entre güelfos blancos y negros, junto con los otros cinco priores, el 24 de JUNIO decide desterrar a los más importantes representantes de las dos facciones; entre los negros está Corso Donati; entre los blancos, su amigo Guido Cavalcanti, que morirá poco tiempo después.

- 1301 Participa activamente en la política de Florencia, de nuevo en el Consejo de los Ciento, luchando por la autonomía de la ciudad contra la injerencia del papa Bonifacio VIII. A fines de SEPTIEMBRE, va a Roma con otros dos embajadores para intentar evitar el ingreso a Florencia de Carlos Valois —hermano de Felipe el Hermoso— como pacificador. Pero Carlos ya se dirige hacia Toscana; Bonifacio retiene a Dante que, cuando advierte la inutilidad de su permanencia allí, emprende el regreso. Mientras está en camino, se entera de que en Florencia hubo una suerte de «golpe de Estado»: el 1° de NOVIEMBRE Carlos Valois, enviado por el Papa, entra a la ciudad con mil doscientos caballeros; y los güelfos negros, guiados por Corso Donati (*Purg XXIV, Par III*), toman el poder con su apoyo, ejerciendo la violencia contra los blancos. Dante espera en la frontera del territorio florentino, pero no entra a la ciudad. No podrá volver nunca.
- 1302 Cante Gabrielli de Gubbio, nuevo *podestà* de Florencia designado por el Papa, comienza un proceso contra los dirigentes anteriores. Dante es citado con la acusación de fraude (*baratteria*), extorsión y rebelión a la política papal; no se presenta, y el 27 de ENERO es declarado culpable: se lo condena a pagar una multa antes de los tres días, a dos años de exilio y a la inhabilitación perpetua para ocupar cargos públicos. Al no presentarse a pagar, el 10 de MARZO es condenado a la confiscación de los bienes, y a ser quemado vivo. Los güelfos blancos exiliados se acercan a los gibelinos con la intención de recuperar el poder en Florencia.

- 1303 Los güelfos blancos exiliados intentan volver a Florencia; en MARZO, son derrotados. En la primera parte del año, Dante va a Forlì para sumar apoyos para una expedición contra los güelfos negros, y luego es huésped de Bartolomeo de la Scala en Verona (*Par XVII*).
- 1304 Hasta la primavera está en Verona. Luego vuelve a Toscana y escribe las dos primeras epístolas. Los güelfos blancos exiliados deciden tomar las armas contra Florencia; Dante se aparta de ellos. El 20 de JULIO, en la batalla de la Lastra, los blancos son derrotados (*Inf XV, Par XVII*). Dante es huésped del conde Gherardo da Camino, donde probablemente comienza a escribir el *De Vulgari Eloquentia* y el *Convivio*, que quedan inconclusos.
- 1305 En Padua, según los primeros biógrafos, Dante encuentra a Giotto. Probablemente va a Bolonia y recibe la ayuda de Cino da Pistoia.
- 1306 Según algunos, está en Véneto, probablemente en Treviso. A partir de OCTUBRE, es huésped de los condes Malaspina en Lunigiana. Escribe la correspondencia poética con Cino da Pistoia y la Epístola III.
- 1307 Desde Casentino, le envía a Moroello Malaspina la canción «Montanina», junto con la Epístola VI. Según la mayor parte de los estudiosos, comienza la composición de la *Comedia*.
- 1308 Es huésped en Lucca, tal vez, de la noble Gentucca (*Purg XI*). Muere Corso Donati, que en el último tiempo se había acercado a los güelfos blancos. Florencia queda bajo el poder de la facción más extrema de los güelfos negros. Dante trabaja en el *Infierno*.

- 1309 Enrique VII de Luxemburgo es coronado emperador (*Inf* I, *Purg* VI, *Par* XVII, *Par* XXX). Según Boccaccio, Dante viaja a París. Probablemente termina el *Infierno*.
- 1310 Redacta la Epístola V, en la que exhorta a los príncipes y a los pueblos de Italia a recibir al emperador Enrique VII.
- 1311 Compone la Epístola VI contra los florentinos y la VII al emperador. Florencia concede una amnistía a los exiliados, de la que se excluye a algunos considerados irreductibles, entre los que se encuentra Dante. Según algunos, comienza a escribir la *Monarquía*.
- 1312 EN JUNIO, Enrique VII es coronado en Roma; en SEPTIEMBRE, asedia Florencia, que resiste. Según un estudio reciente, por ahora controvertido, Dante ya está en Verona.
- 1313 Muere inesperadamente Enrique VII y con él las esperanzas de Dante de volver a Florencia. Se dirige entonces a Verona, donde es huésped de Cangrande della Scala (*Par* XVII) hasta 1318. Según algunos, termina el *Purgatorio*.
- 1314 Escribe la Epístola XI a los cardenales, exhortándolos a elegir un papa italiano que devuelva la sede pontificia a Roma, liberándola del poder de la casa real francesa. Según algunos testimonios, ya está circulando el *Infierno*.
- 1315 Envía la Epístola XII a un amigo florentino, rechazando una amnistía que le permitía volver a Florencia en condiciones humillantes. Entre OCTUBRE y NOVIEMBRE, se ratifica su condena a muerte, y se expulsa a sus hijos, que probablemente ya lo acompañaban en el exilio.

1316

En los primeros meses, dedica el *Paraíso* que está escribiendo a Cangrande della Scala, a través de la Epístola XIII (de autoría dudosa). Según algunos, en este período comienza a escribir la *Monarquía*.

1317

El *Purgatorio*, según nuevos testimonios, ya se está difundiendo.

1318

Se establece en Ravenna, donde es huésped de Guido Novello da Polenta. Trabaja en el *Paraíso*.

1319

Escribe las *Églogas*, correspondencia poética con Giovanni Del Virgilio.

1320

Participa en una disputa cosmológica en Verona: la *Quaestio de aqua et terra*.

1321

De regreso a Ravenna desde Venecia, adonde había ido a mediar en un conflicto entre ambas ciudades, se enferma de malaria. Muere poco después en Ravenna, probablemente la noche del 13 de SEPTIEMBRE.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola (1978), *Historia de la filosofía*, vol. I. [Traducción de J. Estelrich y J. Pérez Ballestar]. Barcelona: Montaner y Simón.
- Antonetti, Pierre (1979), *La vie quotidienne à Florence au temps de Dante*. París: Hachette.
- Auerbach, Erich (1942), «Farinata y Cavalcante», en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. [Traducción de I. Villanueva y E. Díaz]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tr. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barolini, Thedolinda (2015), «Leterodossia di Dante secondo alcuni contemporanei» conferencia dictada el 14 de abril en el ciclo «Dante a Verona». Disponible en https://www.academia.edu/10984473/Leterodossia_in_Dante_secondo_alcuni_contemporanei_incluso_Cecco_dAscoli
- Berman, Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Seuil.
- Bertelloni, Francisco (2008), «Introducción» a Dante Alighieri, *Convivio* [Traducción de M. Pérez Carrasco]. Buenos Aires: Colihue.
- Berti, Enrico (1973), «Política» en Bosco, U. (comp.) (1970-1978), *Enciclopedia Dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Disponible en http://www.treccani.it/enciclopedia/politica_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Boyde, Patrick (1971), *Dante's Style in his Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyde, Patrick (1993), «The prestige and unity of the Aristotelian corpus», en *Perception and passion in Dante's «Comedy»*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casagrande, Carla y Gianfranco Fioravanti (comp.) (2016), *La filosofía in Italia al tempo di Dante*. Bolonia: Il Mulino.

- Chimez, Siro A. (1956), «Dante», en *Letteratura italiana. I Maggiori*, Milán: Marzorati.
- Contini, Gianfranco (1970), «Preliminari sulla lingua del Petrarca», en *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Turín: Einaudi.
- De Matteis, Maria (1970), «Aristotele», en Bosco, U. (comp.) (1970-1978), *Enciclopedia Dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Disponible en http://www.treccani.it/enciclopedia/aristotele_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Dominguez Caparrós, José (2000), *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Falzone, Paolo (2016), «Il Convivio di Dante», en Casagrande, C. y Fioravanti, G. (comp.), *La filosofía in Italia al tempo di Dante*. Bolonia: Il Mulino.
- Fernández Speier, Claudia (2019), *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia. De Mitre a Borges*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fioravanti, Gianfranco (2016), «Fare filosofía», en C. Casagrande, G. Fioravanti (comps.), *La filosofía in Italia al tempo di Dante*, Bolonia: Il Mulino.
- Forster, Kenelm (1976), «Tommaso d'Aquino, santo», en Bosco, U. (comp.) (1970-1978), *Enciclopedia Dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Disponible en http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-tommaso-d-aquino_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Gentili, Sonia (2016), «La filosofía dal latino al volgare», en Casagrande, C. y G. Fioravanti (comp.), *La filosofía in Italia al tempo di Dante*. Bolonia: Il Mulino.
- Gilson, Étienne (1958), *La filosofía en la Edad Media* [Traducción de A. Pacios y S. Caballero]. Madrid: Gredos.
- Gorni, Guglielmo (2008), *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari: Laterza.
- Greco, Martín (2014), «Trémulo patrimonio: Mastronardi inédito», en *Hablar de poesía* N° 30. Disponible en <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-30/tremulo-patrimonio-mastronardi-inedito/>

- Henríquez Ureña, Pedro (1931), *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Inglese, Giorgio (2000), «Composizione e struttura del Convivio» en *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*. Milán: La Nuova Italia.
- Jaeger, Werner (1965), *Cristianismo primitivo y paideia griega*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Lambertini, Roberto (2016), «Aristotele e la riflessione politica in Italia nel primo Trecento», en C. Casagrande, G. Fioravanti (comps.), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bolonia: Il Mulino.
- Le Goff, Jacques (1987), *El hombre medieval* [Traducción de J. Martínez Mesanza]. Madrid: Alianza.
- Le Goff, Jacques (1989), *El nacimiento del Purgatorio* [Traducción de F. Pérez Gutiérrez]. Madrid: Taurus.
- López Cortezo, Carlos (2000), «Acerca de la ignorancia 'homérica' de Dante y el retorno de Ulises a Ítaca (*Inf* XXVI, 90-142)», en *Cuadernos de Filología Italiana* N° 7.
- Manni, Paola (2003), *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca, Boccaccio*. Bolonia: Il Mulino. Colección Storia della lingua italiana (dir. F. Bruni).
- Márquez, Miguel A. (2000), «El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabo», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII. Disponible en doi.org/10.1080/00074900050083130
- Migliorini, Bruno (1987), *Storia della lingua italiana*. Florencia: Sansoni.
- Motolese, Matteo (2000), «Dante padre della lingua», en Luca Serianni (dir.), *La lingua nella storia d'Italia*. Roma: Società Dante Alighieri.
- Muresu, Gabriele (2009), «Monarchia, Epistole, Commedia: una perfetta circolarità», en *Lecture classensi*. 38. *Le opere minori di Dante nella prospettiva della Commedia*, ciclo dirigido por Michelangelo Picone. Ravenna: Longo.
- Navarro Tomás, Tomás (1959), *Arte del verso*. México: Compañía general de ediciones.

- Pérez Carrasco, Mariano (2016), «Poesía y filosofía en la primera recepción de Dante: Graziolo de' Bambaglioli, Guido Vernani, Cecco d'Ascoli», en *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, vol. 16.
- Pérez Carrasco, Mariano (2017), «Dante o el juicio moral del mundo contemporáneo», en *Hablar de poesía* N° 35.
- Pinto, Raffaele (2017), «El 'Libro delle canzoni' e la fabula della 'Commedia'», en *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología* N° 18.
- Segre, Cesare (1990), «Viaggi e visioni d'oltremundo sino alla «Commedia» di Dante», en *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Turín: Einaudi.
- Serianni, Luca (2002), «Introduzione» a *La lingua nella storia d'Italia*. Roma: Società Dante Alighieri.
- Tavoni, Mirko (2010), «Dante» en *Enciclopedia Treccani dell'Italiano*. Disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- Varela Merino, Elena; Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou (2005), *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia.
- Varela-Portas de Orduña, Juan (2017), «El 'Libro delle canzoni', una protocantica dantesca?», en *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología* N° 18.

TABLA DE REFERENCIAS

A continuación, se establece la referencia de las obras más citadas en la presente edición.

Obra

Inf = *Infierno*

Purg = *Purgatorio*

Par = *Paraíso*

Otras obras de Dante

VN = *Vita Nuova*

Cv = *Convivio*

DVE = *De Vulgari Eloquentia*

Ep = *Epístola*

Mon = *Monarquía*

Sagradas escrituras

Gén = *Génesis*

Deut = *Deuteronomio*

1 Reyes = *Primer libro de Reyes*

2 Reyes = *Segundo libro de Reyes*

1 Mac = *Primer libro de los Macabeos*

2 Mac = *Segundo libro de los Macabeos*

Is = *Isaías*

Jer = *Jeremías*

Ez = *Ezequiel*

Lam = *Lamentaciones*

2 Cor = *Segunda carta a los Corintios, de san Pablo*

Flp = *Carta a los Filipenses, de san Pablo*

Heb = *Carta a los Hebreos, de san Pablo*

Apoc = *Apocalipsis*

Otras obras de otros autores (ordenadas alfabéticamente según autor).

Aristóteles

Et Nic = *Ética Nicomaquea*

M = *Metafísica*

Boecio

Cons = *Consolación de la filosofía*

Cicerón

De finibus... = *De finibus bonorum et malorum*

Estacio

Aq = *Aquileida*

Teb = *Tebaida*

Lucano

Fars = *Farsalia*

Ovidio

Met = *Metamorfosis*

San Agustín

Civ Dei = *La ciudad de Dios*

Conf = *Confesiones*

Santo Tomás de Aquino

Sum Theo = *Summa Theologiae*

Virgilio

Eg = *Églogas*

En = *Eneida*

Georg = *Geórgicas*

INFIERNO



INFERNO

INFERNO

I

3 Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

6 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

9 Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v' ho scorte.

v. 1 *En el medio*: según la tradición bíblica (*Salmo* 89, 9-10) y clásica, presente en la filosofía escolástica, la vida humana duraba 70 años. Es decir que el viajero protagonista tiene 35 años, edad que es para Dante el «punto sumo» del arco de la vida y coincide con la de la muerte de Cristo (*Cv* IV xxiii 9-10). Dado que Dante nació en 1265, se establece aquí el año del viaje: 1300, año del primer Jubileo y, por ende, particularmente propicio para la conversión. Con un lenguaje simple y cotidiano, se recuerda un paso del Antiguo Testamento: «En la mitad de mis días, iré a la puerta del Infierno» (*Is* 38, 10). *La vida*: la metáfora de la vida como camino, central en la interpretación cristiana de los poemas clásicos (cfr. Comentario al Canto) se presenta aquí como experiencia generalizada; en el texto original *nostra vita* («nuestra vida») incluye explícitamente al lector en los eventos que se narrarán en primera persona.

v. 2 *me hallé de pronto*: el relato comienza *in medias res*, cuando el protagonista se da cuenta de que está perdido; *selva*: traduce el término *silvam* del libro VI de la *Eneida*, con el significado de «bosque», que se encuentra en la entrada del Averno virgiliano; oscura: literalmente densa de árboles, simbólicamente carente de la luz de la gracia y la

INFIERNO

I

3 En el medio del camino de la vida
me hallé de pronto en una selva oscura
porque estaba extraviada la vía recta.

6 ¡Ay, qué duro que es decir cómo era
esta selva salvaje, hostil y agreste
que renueva el terror en la memoria!

9 Tan amarga es que es poco más la muerte;
para tratar del bien que allí encontré,
diré antes de otras cosas que vi dentro.

verdad. En general, además del peligro real que suponían los bosques en el mundo medieval, se interpreta la selva oscura como el error moral, un estado de pecado, símbolo tradicional en la literatura cristiana y presente en *Cv* IV xxiv 12: «la selva errónea de esta vida». El verbo *smarrirre*, traducido como extraviar, tiene una connotación de menor gravedad que *perdere*, como ya había sido notado por los comentadores antiguos.

v. 6 *en la memoria*: en el momento de la escritura. Se establece aquí un paralelismo entre la aventura del viaje y la escritura del libro, ambas inicialmente temibles (cfr. Comentario al Canto).

v. 7 verso que consiste en una cita bíblica, significativamente invertida: *Inveni amariorem morte mulierem* [«He hallado que una mujer es más amarga que la muerte»] (*Ecl* 7, 27). Según su significado, el pecado es más grave que la muerte; su inversión por parte de Dante evidencia la centralidad de la esperanza mientras existe la vida, durante la cual es posible el arrepentimiento.

v. 8 *el bien*: todavía indefinido, y de difícil identificación, se anuncia la presencia inminente de algo positivo en la selva; probablemente, la salvación del envío de Virgilio.

12 Io non so ben ridir com'ì v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

15 Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

18 guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

21 Allor fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'ì passai con tanta pietà.

24 E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,

vv. 10-11 *no sé decir bien...*: el hecho de no narrar cómo llegó a la selva, dado que no lo sabe, tiñe de verosimilitud lo que sí se narra, que se presenta como consecuencia directa de lo vivido y recordado; *sueño*: según los comentaristas antiguos y la mayoría de los estudiosos modernos, en relación con la tradición bíblica y escolástica, es un estado de confusión moral, de ofuscación mental que induce al error. Según otros estudiosos, se refiere a la actividad onírica: sugeriría que los hechos narrados fueron soñados por el autor.

v. 13 *una colina*: símbolo del bien moral y la felicidad, opuesto al *valle* del v. 14 que corresponde a la selva.

v. 16 *miré hacia arriba*: este movimiento, que Dante repetirá al comienzo de su viaje por el Purgatorio, es indicativo de su actitud individual de búsqueda del bien, y símbolo de la tendencia natural del hombre hacia Dios (que muy a menudo es obstaculizada por la tentación de placeres falsos); acerca de la oposición simbólica de lo bajo y lo alto, cfr. Comentario al Canto.

Yo no sé decir bien cómo entré en ella,
por el sueño que tenía en aquel punto
en que dejé la senda verdadera.

Pero al llegar al pie de una colina,
allí donde se hallaba el fin del valle
que con miedo el corazón me había oprimido,

miré hacia arriba y vi que sus espaldas
ya vestían los rayos del planeta
que guía rectamente por las calles.

Entonces se aquietó un poco el miedo
que hondo en el corazón me había durado
la noche que pasé con tanta pena.

Y como quien con agitado aliento
ya fuera del océano, en la costa,
gira hacia el agua peligrosa y mira,

v. 17 *el planeta...*: el sol, según el sistema astronómico de Tolomeo, que sigue Dante, es uno de los siete planetas que giran alrededor de la tierra, considerada el centro del universo. El sol es símbolo tradicional de Dios: «Ningún [ente] sensible en todo el mundo es más digno de ser tomado como ejemplo de Dios que el sol, el cual ilumina con luz sensible primero a sí mismo, luego a todos los cuerpos celestiales y elementales» (*Cv* III xii 7). Según algunos, el valle de la selva, la colina y el sol anuncian, respectivamente, los tres reinos que Dante visitará en el viaje.

v. 20 *hondo en el corazón*: traduce *il lago del cuor*, que según el comentario de Boccaccio, se trata de una «parte cóncava» del corazón, «siempre llena de sangre», donde «habitan los espíritus vitales», y es «receptáculo de todas nuestras pasiones»; la expresión reaparece en las *Rimas dudosas* (III 8-9) de Dante.

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
 si volse a retro a rimirar lo passo
 che non lasciò già mai persona viva.

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
 ripresi via per la piaggia diserta,
 sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
 una lonza leggera e presta molto,
 che di pel macolato era coverta;

e non mi si partia dinanzi al volto,
 anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
 ch'ì fui per ritornar più volte vòlto.

Temp'era dal principio del mattino,
 e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
 ch'eran con lui quando l'amor divino

mosse di prima quelle cose belle;
 sì ch'a bene sperar m'era cagione
 di quella fiera a la gaetta pelle

v. 26 *el paso*: la selva. El protagonista, sin mover el cuerpo, vuelve su mente hacia el peligro mortal que cree haber superado. Acerca de esta actitud de Dante, cfr. Comentario al Canto.

v. 30 Verso muy discutido. Según varios comentarios antiguos, en el plano literal se describe la posición de quien está subiendo. Su descripción pormenorizada sugiere un significado alegórico según el cual, probablemente, el personaje todavía está firmemente ligado a los valores bajos, negativos, de la tierra, y tal vez poco preparado para la subida.

v. 32 *un lince*: la *lonza* del original, felino hoy inexistente, además del peligro que presenta en el plano literal, simboliza el primer pecado que le impide al personaje acceder al monte: según la gran mayoría, la lujuria; correspondería a la *lynx* de la *Eneida*, cuya piel cubre a la compañera de Venus (*En* I 323); según otros, la envidia (que junto

así mi ánimo que huía todavía,
 volvió hacia atrás para mirar el paso
 que no dejó jamás persona viva.

Tras descansar un poco el cuerpo débil
 me eché a andar por el llano desolado,
 con el pie firme siempre más abajo.

Y casi al comenzar de la subida,
 vi un lince muy rápido y ligero
 que de pelo manchado iba cubierto;

y no se me apartaba de la vista;
 tanto se interponía en mi camino,
 que estuve por volverme varias veces.

Era el tiempo en que empieza la mañana,
 y el sol subía junto a esas estrellas
 que acompañaban al amor divino

cuando movió primero esas bellezas;
 por eso de esperanza me eran causa
 ante la fiera de la piel manchada

con la soberbia y la codicia, serán recordadas en *Inf* VI e *Inf* XV como las culpas que aquejan a Florencia).

vv. 38-40 *el sol subía [...] esas bellezas*: el sol se encontraba en la constelación de Aries, que en el hemisferio norte lo acompaña al comienzo de la primavera; según la tradición, en esa estación Dios (*el amor divino*) creó el universo, moviendo por primera vez los astros (*esas bellezas*). El hecho de que el lince se le presente a la mañana, y siendo primavera, le da a Dante esperanzas de poder enfrentarlo o eludirlo (acerca de su esperanza, cfr. Comentario al Canto).

v. 42 *de la piel manchada*: en el texto original, *a la gaetta pelle*, que presenta un provenzalismo léxico (*gaetta*) y una construcción preposicional francesa (*a la*). Dado que el leopardo simboliza la lujuria, tales elecciones parecen indicar una relación entre ese pecado y el mundo francés, que se especificará en el episodio de los lujuriosos (*Inf* V).

l'ora del tempo e la dolce stagione;
 ma non sì che paura non mi desse
 45 la vista che m'apparve d'un leone.

Questi pareva che contra me venisse
 con la test'alta e con rabbiosa fame,
 48 sì che pareva che l'aere ne tremesse.

Ed una lupa, che di tutte brame
 sembiava carca ne la sua magrezza,
 51 e molte genti fé già viver grame,

questa mi porse tanto di gravezza
 con la paura ch'uscia di sua vista,
 54 ch'io perdei la speranza de l'altezza.

E qual è quei che volentieri acquista,
 e giugne 'l tempo che perder lo face,
 57 che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;

la hora del día y la estación amable;
 pero no tanto que no me asustara
 un león que apareció ante mi vista. 45

Lo veía avanzar feroz y hambriento
 hacia mí con la cabeza levantada:
 parecía que el aire ante él temblaba. 48

Y una loba que de todos los anhelos
 parecía ir cargada en su flacura,
 y a muchos pueblos ya había entristecido, 51

esta me cargó tanto de pesares
 con el miedo que salía de su vista,
 que perdí la esperanza de la altura. 54

Y como aquel que con placer adquiere
 y llega el tiempo que perder le toca
 y en todo pensamiento llora triste, 57

v. 45 *un león*: simboliza la soberbia, el pecado tradicionalmente más grave, con el que Dante se identificará explícitamente (cfr. Comentarios a *Inf*XXVI, *Purg* XI, *Purg* XIII, *Purg* XXXI).

v. 48 *temblara*: se sigue la elección de Giorgio Petrocchi que descarta la más antigua *temiera* como *lectio faciliior*.

v. 49 *una loba*: simboliza la codicia, el pecado de mayor incidencia social en la visión de Dante, contra el que lanzará numerosas invectivas en todo el poema. Su centralidad se manifiesta en la cantidad de versos que se dedican a la loba, notablemente mayor que a las otras dos fieras, en el hecho de que a causa de ella el viajero pierde la esperanza de subir a la colina (v. 54) y de que requiera la intervención de Virgilio, quien sólo se referirá a ella en la primera profecía del libro (vv. 94-111).

v. 54 *yo perdí la esperanza de la altura*: lo que impide definitivamente el ascenso de Dante es, significativamente, una culpa (la codicia) respecto de la cual (a diferencia de la lujuria y la soberbia) el personaje es del todo distante. Se establece aquí el fuerte vínculo que hay en la concepción dantesca entre felicidad individual y la felicidad social (ausente en su época precisamente a causa de la codicia): sin la última, que sólo es posible en condiciones de justicia y libertad política, es prácticamente imposible que cada individuo realice sus potencialidades: cfr. Introducción: «El Imperio y el Empíreo» y Comentario al Canto.

vv. 55-56 *como aquel [...] perder le toca*: la comparación es de ámbito mercantil, asociado en la concepción de Dante a los estragos de la codicia en la sociedad de su tiempo.

tal mi fece la bestia sanza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
60 mi ripigneva là dove 'l sol tace.

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
63 chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,
«Miserere di me», gridai a lui,
66 «qual che tu sii, od ombra od omo certo!».

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
69 mantoani per patria ambedui.

v. 58 *bestia sin reposo*: epíteto que anticipa las características que Virgilio atribuirá a la loba en los vv. 98-99, y que comienza a definir a la codicia como consumismo irrefrenable de bienes materiales, que alejando al hombre del verdadero bien (que en el Paraíso se identifica precisamente con el reposo en la paz), conducen necesariamente a la infelicidad.

v. 60 *adonde calla*: el sol la selva oscura; la sinestesia sugiere la ausencia de una voz verdadera en el estado de perdición, que algunos estudiosos han asociado con el silencio que se atribuye a Virgilio en el v. 63.

v. 63 Verso problemático a nivel literal: no es fácil imaginar el aspecto del personaje (Virgilio), que se presenta como aparentemente *fioco* («débil, frágil» según la mayoría, según otros «mudo», dado que hasta ahora no ha hablado: cfr. *Inf* XIV, 3 y nota). Simbólicamente, parece referirse a la larga ausencia de la sabiduría y la virtud que representa Virgilio.

así me hizo esa bestia sin reposo
que de a poco contra mí avanzaba,
empujándome adonde calla el sol.

Mientras yo descendía hacia la ruina,
se me ofreció delante los ojos
alguien frágil por un silencio largo.

Cuando lo vi en aquel vasto desierto,
«Miserere de mí» dije en un grito,
«quien seas tú, hombre real o sombra».

Me respondió: «No hombre, hombre ya fui,
y mi padre y mi madre eran lombardos,
ambos mantuanos por su nacimiento.

v. 65 *Miserere*: ten piedad; la primera palabra que interrumpe el silencio, pronunciada por el protagonista, es un pedido de ayuda. Se trata de un término latino, tradicional en la liturgia; con ella comienza el Salmo 50, y con ella se dirige Eneas a la Sibila (*En* VI, 117): se presentan así, ya desde el proemio, el sincretismo cultural y el plurilingüismo de todo el poema.

v. 66 *hombre real o sombra*: Dante parece intuir, tal vez por el aspecto descrito en v. 63, que quien se le presenta puede ser el alma de un muerto, una *sombra*. La naturalidad con que reacciona ante tal posibilidad nos advierte acerca de la contigüidad de la época entre el mundo y el más allá, y la verosimilitud del viaje que se está por narrar.

vv. 68-69 *lombardos*: del norte de Italia; *mantuanos*: la ciudad de origen, Mantua, es el primer dato de la presentación del personaje, como sucederá en innumerables casos. Aquí se establece la continuidad que existe, en la concepción de Dante, entre el mundo latino de Virgilio y el italiano propio, cuyo sentido poético se explicita en el episodio del Limbo (*Inf* IV).

72 Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

75 Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

78 Ma tu perchê ritorni a tanta noia?
perchê non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

81 «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos'io lui con vergognosa fronte.

v. 70 *sub Iulio*: en latín, bajo Julio (Julio César, 100 a. C.-44 a. C.), en la visión de Dante, el fundador del imperio, institución que tiene un valor providencial (cfr. Comentario al Canto); *aunque ya era tarde*. Julio César fue asesinado cuando Virgilio era joven, y por lo tanto no llegó a conocer su obra.

v. 71 Casi identificando su vida con su obra, Virgilio dice haber vivido bajo el gran Augusto, cuya obra política fue celebrada en la *Eneida*. Augusto (63 a. C.-14 d. C.) fue el emperador romano que pacificó el imperio y reconstruyó Roma luego de décadas de guerras civiles. Para Dante, este periodo fue preparado providencialmente para la encarnación de Dios. Sobre la relación entre la *pax augusta* y la felicidad en la concepción dantesca, cfr. Comentario al Canto.

v. 72 *engañosos dioses falsos*: Virgilio caracteriza a su tiempo como el del politeísmo pagano. Se refiere así con sobriedad a la condición que lo excluye de la salvación, a la que se referirá como a algo tan feliz como ajeno en el v. 129.

vv. 73-74 *justo*: it. *giusto*, traduce *pius*, epíteto frecuente de Eneas, *hijo de Anquises*: el héroe troyano es nombrado a través de su padre, a quien visita en el Averno: implica así un rasgo común entre Eneas y Dante, que se explicitará en *Inf* II.

v. 75 *la Ilión soberbia*: traduce el *superbum Ilium* de la *Eneida* (III, 2-3); Ilión era la roca de Troya, a la que se refiere metonímicamente; se la llama soberbia porque según una tradición el rapto de Elena consistió

72 Nací sub Julio aunque ya era tarde,
y viví en Roma bajo el buen Augusto
en tiempos de engañosos dioses falsos.

75 Poeta fui, y canté sobre aquel justo
hijo de Anquises que de Troya vino,
tras el incendio de la Ilión soberbia.

78 Y tú, ¿por qué a tanto dolor regresas,
y no subes el monte placentero
que es principio y razón de todo goce?»

81 «Oh, ¿eres tú aquel Virgilio, aquella fuente
que emana río tan ancho de palabras?»,
respondí yo con frente avergonzada.

en un desafío temerario a una profecía de Casandra. Es a partir de este momento, sabiendo que es el poeta que cantó el viaje de Eneas luego de la destrucción de Troya, que Dante puede haber reconocido a Virgilio (que no dijo su nombre). Virgilio (70 a. C.-19 a. C.) fue el más importante poeta romano, autor de la *Eneida*, las *Églogas* y las *Geórgicas*. Su figura fue legendaria en la Edad Media: se lo consideraba fuente de gran sabiduría, y se le atribuían virtudes mágicas y proféticas; parte de su obra era leída como un anuncio del cristianismo. En la *Comedia* será un personaje fundamental: entrañable guía y maestro de Dante en el plano literal, símbolo de la sabiduría humana y de todas las virtudes y conocimientos que el hombre puede alcanzar naturalmente, sin el auxilio de la gracia divina.

vv. 76-78 La pregunta de Virgilio opone el dolor de la vida pecaminosa (la selva a la que está volviendo Dante) y el goce del camino verdadero, que va hacia el monte. *Principio y razón*: es cita de Aristóteles, comentado por Tomás, que atribuye a la felicidad «*principium autem et causam bonorum*» (*Et Nic I xvi 1102a*).

vv. 79-80 La emoción de encontrar a su poeta favorito, muerto hace tantos siglos, no le impide al personaje Dante expresar su admiración a través de una metáfora, según la cual Virgilio es una fuente de la que se derrama el río de elocuencia que es la *Eneida*: se tiene la impresión de que, a través de esa figura, quiere manifestarle su propia condición de poeta.

«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m' ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m' ha fatto onore.

Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».

«A te convien tenere altro viaggio»,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
«se vuo' campar d'esto loco selvaggio;

ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;

v. 82 *luz y honor*: ambos términos, siempre en relación con la poesía, volverán con insistencia en el episodio del Limbo, al que pertenece Virgilio (*Inf* IV). Según este verso, la luz y el honor de Virgilio se extienden sobre quienes comparten con él la condición de poeta.

v. 83 *el largo estudio*: con el significado latino de esfuerzo, el estudio unido al gran amor caracterizan la relación de Dante con la *Eneida* (el libro del v. 84). Los verbos en singular (*vagliami, ha fatto*) enfatizan la identidad entre el amor y el estudio; en efecto, en la concepción de Dante, el conocimiento tiene siempre un origen afectivo: en *Cv* II xv 10, el estudio se define como «aplicación del ánimo enamorado de una cosa a esa [misma] cosa».

v. 85 *mi autor*: según algunos, en base a una definición de *Cv* IV vi 4-5 («toda persona digna de crédito y obediencia») significa «mi máxima autoridad»; también podría ser, en relación con el posesivo y en contigüidad con *mi maestro*, «el autor que me está más cerca» o incluso también, con el valor del verbo latino *augere* (aumentar, mejorar) del que deriva *autor*, y en relación con los versos que siguen, «el que me hace mejor poeta».

«Oh luz y honor de los demás poetas,
válgame el gran amor y el largo estudio
que siempre me acercó a leer tu libro.

Tú eres mi maestro y mi autor;
tú eres el único del que yo tomé
el bello estilo que me ha dado honor.

Mira la bestia por la cual me he vuesto:
famoso sabio, librame de ella
que hace temblar mis venas y mi pulso».

«Es necesario que hagas otro viaje»,
me contestó tras ver que yo lloraba,
«para salir de este lugar salvaje;

ya que esta bestia por la que tú gritas
a nadie hace pasar por su camino
sino que se lo impide hasta matarlo;

vv. 86-87 *el bello estilo*: al reconocer en Virgilio su único modelo de poesía, identificado con el *bello estilo* de la *Eneida*, el Dante personaje se define también como poeta, que en 1300 tiene un cierto honor por haber escrito poesías doctrinales y de amor. Por un lado, el protagonista del viaje se presenta como el autor de la *Vita Nuova*, de cuya materia la *Comedia* será la continuación (cfr. Introducción: «La literatura en la Italia del siglo XIII» y Comentario a *Inf* II); por otro, define técnicamente el género en el que escribió hasta ahora: el trágico o ilustre (adecuado para los grandes temas), en oposición al título del poema que escribirá después del viaje (la *Comedia*), de estilo cómico o mediocre. Junto con el elegíaco o humilde, constituyen los tres estilos acerca de los que teoriza en el *De Vulgari Eloquentia* (II iv 5-8).

v. 89 *la bestia*: la loba.

v. 90 *mis venas y mi pulso*: venas y arterias, donde late el pulso.

v. 91 *otro viaje*, respecto de la subida natural a la colina, que le ha sido impedida por la loba. Se anuncia aquí, y en los últimos versos del canto, el plan, lo que se narrará a partir de *Inf* III.

e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
99 e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
102 verrà, che la farà morir con doglia.

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
105 e sua nazione sarà tra feltro e feltro.

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
108 Eurialo e Turno e Niso di ferute.

v. 100 *animales*: en el plano simbólico, según algunos, con la acepción aristotélica de «unión de cuerpo y alma», los animales son los hombres; según otros, son otros vicios que se unen a la codicia, generando mayores males en el mundo. En cualquiera de los casos, la profecía de Virgilio se refiere hasta aquí a la vasta presencia de la corrupción.

v. 102 *el lebel*: como es tradición en las profecías, a la denuncia de un mal sigue el anuncio de una intervención divina de castigo: en el plano literal, un perro de caza que matará a la temible loba; en el plano simbólico, un reformador político o religioso de difícil identificación histórica (según algunos, el emperador Enrique VII), providencialmente enviado para restaurar el orden del mundo. Dado que el lebel es la única verdadera profecía del Dante autor, ya que su cumplimiento no había tenido lugar antes del momento de la redacción del poema, la intención de identificarlo con un personaje histórico hoy se considera vana.

v. 103 *peltre o tierra*: de riquezas (posesión de tierras o de metal precioso).

v. 105 Verso muy discutido; su oscuridad, deliberada, obedece al género de la profecía. Según la mayoría de los antiguos, «entre cielo y cielo», es decir traído providencialmente por el movimiento de los

y su naturaleza es tan malvada,
que nunca sacia sus voraces ganas
y después de comer tiene más hambre.

Con muchos animales ella se une
y serán muchos más, hasta que llegue
102 el lebel que con dolor le dará muerte.

Él no se nutrirá de peltre o tierra,
sino de amor, de virtud y de sapiencia
105 y nacerá entre un fieltro y otro fieltro.

Él salvará a aquella Italia humilde
por que murió la virginal Camila,
108 Turno, Eurialo y Niso con heridas.

cielos. En la traducción se sigue la interpretación más difundida hoy, según la cual *feltro* tiene el significado de «paño humilde», y por lo tanto el verso anunciaría el origen pobre del reformador que vencerá a la codicia. Según otros, se trataría de una indicación geográfica («nacerá entre Feltre, en Veneto, y Montefeltro, en Romaña»); o bien de una metonimia que referiría al fieltro con el que se forran las urnas con que se elige a los jueces.

v. 106 *Italia humilde*: traduce la expresión virgiliana *humilemque videmus / Italiam* (*En* III 522-3), atribuyéndole un sentido moral. Según algunos, aquí *humilde* significa triste; según otros, *sobria*. En este último caso, se justifica la identificación con la Italia a la que llegó Eneas, que se explicita en los vv. 107 y 108.

vv. 107-108 *Camila, Turno, Eurialo y Niso*: personajes de la *Eneida*, caídos en las guerras por la conquista del Lacio. Los dos primeros, pertenecientes a los pueblos enemigos de Eneas: Camila, hija del rey de los volscos (*En* IX 176-502) y Turno, príncipe de los rútilos (*En* XII, 697-835); los dos últimos eran dos jóvenes amigos troyanos. La serie de personajes pertenecientes a distintos bandos, además de evidenciar la piedad imparcial de Virgilio, enfatiza el carácter providencial de su muerte, en pos de la futura instauración del imperio y el papado en Roma (cfr. Introducción: «El Imperio y el Empíreo»).

111 Questi la cacerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.

114 Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno;

117 ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida;

120 e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti.

123 A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;

v. 111 *la envidia*: del diablo, que mandò la codicia al mundo, en el momento de la tentación de Eva. Hay quien lee *prima* (aquí traducido en su sentido adverbial, como *antes*) como adjetivo: así, el sintagma *invidia prima* significaría «primera envidia», como perifrasis de Lucifer, en oposición al «primer amor» (*primo amore*) que en distintos pasajes del poema se refiere a Dios.

v. 114 *lugar eterno*: a diferencia del viaje natural que Dante no podrá hacer, Virgilio le anuncia el viaje al más allá.

v. 115 *desesperados*: literalmente sin esperanzas; característica de los condenados del Infierno, en oposición a las almas del Purgatorio, que tienen esperanza cierta, *esperan* (v. 119).

v. 117 *la segunda muerte*: la muerte del alma (segunda respecto de la muerte del cuerpo). Esta interpretación, apoyada por la fuente bíblica de Apoc 20, 14 y un pasaje de la Epístola VI del mismo Dante, identifica el lamento de los condenados con su propia condición

111 Él la echará de todas las ciudades
volviéndola a dejar en el Infierno
del que la envidia la hizo salir antes.

114 Así, yo por tu bien pienso y decido
que tú me sigas: yo seré tu guía;
te llevaré por un lugar eterno

117 en que oirás desesperados alaridos,
verás a antiguos espíritus que sufren,
todos gritando la segunda muerte.

120 Y verás luego a los que están contentos
en el fuego porque así esperan llegar
en un momento a estar con los salvados.

123 A los que si después quieres subir,
para eso llegará un alma más digna:
al partir yo, te dejaré con ella;

eterna. Según otros, que atribuyen al verbo «gritar» el significado de «llamar», se trataría de la anulación total de los sentidos, anhelada (inútilmente) por los condenados para dejar de sufrir.

vv. 118-120 En este terceto se anuncia el viaje al Purgatorio, donde Dante visitará a quienes desean sufrir (*contentos en el fuego*) porque tienen la esperanza cierta de la salvación: a diferencia de las torturas infernales, eternas y estériles, las del segundo reino son la preparación de las almas para acceder a la visión de Dios.

v. 123 Virgilio anuncia aquí el carácter limitado de su magisterio —y simbólicamente de la razón humana para alcanzar la salvación—, en relación con la dimensión trascendente del viaje de Dante. En efecto, en el Edén será reemplazado por un *alma más digna* de acompañar al peregrino al Paraíso, que simbolizará la verdad revelada de la teología.

ché quello imperador che là sù regna,
perch'ì' fu' ribellante a la sua legge,
126 non vuol che 'n sua città per me si vegna.

In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
129 oh felice colui cu' ivi elegge!».

E io a lui: «Poeta, io ti richieggo
per quello Dio che tu non conoscesti,
132 acciò ch'io fugga questo male e peggio,

che tu mi meni là dov'or dicesti,
sì ch'io veggia la porta di san Pietro
135 e color cui tu fai cotanto mesti».
Allor si mosse, e io li tenni dietro.

v. 124 *el emperador*: Dios, nombrado significativamente por Virgilio a través de la metáfora imperial que se desarrolla en los versos siguientes; remite a la concepción dantesca de la correspondencia entre el orden del universo y la institución política universal (cfr. Introducción: «El Imperio y el Empíreo»).

v. 125 *a su ley rebelde*: pagano, es decir «rebelde» respecto de la religión judeo-cristiana.

v. 129 La breve exclamación de Virgilio, unida al anuncio de que Dante irá allí, tiene la doble función de estimularlo a enfrentar la primera parte, terrible, del viaje, y de confirmarles al discípulo y al lector lo que había mencionado indirectamente en el v. 72: que él mismo, habiendo sido pagano, no es parte de los salvados.

porque el emperador que reina arriba,
habiendo sido yo a su ley rebelde,
a su ciudad no quiere que yo vaya.

126

Impera en todas partes y allí reina,
allí está su ciudad y el alto trono;
129 ¡feliz el que está allí porque Él lo elige!».

129

Le respondí: «Poeta, yo te ruego
por aquel Dios que tú no conociste,
para huir de este mal y otros peores,

132

me lleves al lugar del que me hablaste,
y yo vea la puerta de san Pedro
y a aquellos que tan tristes me describes».
135 Entonces se movió, y yo tras sus pasos.

135

vv. 134-135 La respuesta inmediata y entusiasta de Dante se formula en el orden inverso al de la propuesta de Virgilio (que es el del viaje mismo). Como se verá en *Inf* II, tal vez sea producto de un optimismo algo inmaduro y apresurado.

v. 136 *Entonces*: sólo después de que Dante expresa su decisión, Virgilio emprende el camino. El peregrino lo sigue, y se dispone el orden que se mantendrá durante todo el viaje, salvo escasas y significativas excepciones.

COMENTARIO A *INFERNO* I

Este canto, comúnmente llamado «primero del *Inferno*», es en rigor el proemio a todo el poema. Generoso en eventos (el extravío de Dante, su visión del monte iluminado, su fácil y efímera esperanza, las tres fieras que lo atemorizan, la llegada de Virgilio, su profecía, la propuesta del viaje al más allá) y rico de símbolos (el hombre como viajero y la vida como viaje, la perdición de la selva oscura, los pecados de las fieras, la colina iluminada de la felicidad, la sabiduría natural de Virgilio, la importancia del guía), presenta a los personajes y sitúa los hechos en el tiempo: la primavera del año 1300, que más adelante se especificará como la Semana Santa, probablemente entre el 7 y el 14 de abril. Y los hechos comienzan, *in medias res*, en el mundo: un bosque que irá adquiriendo su significado, biográfico y simbólico, a medida que avancemos en la lectura: por ahora, tiene peligros que parecen los del mar (vv. 22-24) y se oponen al goce que promete el monte.

Este canto anuncia, además, muchos de los elementos que se desarrollarán a lo largo del libro: la oposición simbólica entre lo alto y lo bajo, y entre la luz y la oscuridad; el límite trágico de Virgilio y su entrañable vínculo con Dante; el plan del libro y el del viaje al más allá; la idea de Dios como amor que mueve las estrellas, y la del amor por un libro, la *Eneida*, en cuyo nombre el peregrino extraviado pide ayuda.

Ya en el terceto inicial aparece la doble dimensión del protagonista: como indica la primera persona singular, Dante es un hombre, un pecador angustiado y confundido; como indica el adjetivo *nostra* del primer verso, Dante es también nosotros, su selva es nuestra vida, y la senda extraviada es la que todos debemos recuperar. Así, el inicio del poema invita al lector a participar activamente de un viaje, que es aprendizaje y regreso a la verdadera patria (cfr. Introducción:

«El mundo de Dante y sus lectores»). El escritor se sirve de la idea escritural de la vida como camino (2 Cor 5, 6), que aparece en términos análogos en el *Convivio* (IV xii 15-18).

Si en los primeros versos irrumpe el peregrino, en los siguientes aparece la dificultad del escritor que se aventura a narrar lo sucedido (v. 4). Introduciendo esta nueva dimensión, Dante comparte con el lector su estado de ánimo en el momento de la composición del libro: se presenta así un personaje complejo y dinámico, que hace años hizo un viaje extraordinario y, ya de vuelta, cambiado por lo que vio y vivió, se dispone a contarlo. Durante todo el poema, seguiremos este doble derrotero, cuyos sentidos no siempre convergen: de los acuerdos y las distancias entre los dos Dantes —el viajero y el poeta— dependerá en gran medida el significado de lo que leeremos.

Inmediatamente, se advierte que dentro del mal mismo que representa el bosque, el peregrino encontró un *bien* (v. 8): se sella así un pacto de lectura según el cual, en este canto y en todo el libro, soportaremos el dolor sabiendo que es el bien el verdadero objeto de la narración. Como si el mismo personaje lo intuyera, es optimista aun contra los primeros peligros (vv. 37-43), que simbolizan pecados con los cuales se identificará explícitamente: la lujuria y la soberbia (cfr. *Inf* XXVI y *Purg* XXX y XXXI). Pero esta natural tendencia suya a confiar (cfr. *Par* XXV 53) se altera con la llegada de la loba, que lo hace perder la esperanza de subir al monte. La loba tiene una dimensión pública que irrumpe en el canto, fuera del punto de vista del personaje: el v. 51 advierte que muchos pueblos fueron dañados por ella. Si esta tercera bestia, como se acepta tradicionalmente, significa la codicia, pecado que Dante ve como origen de los más graves problemas sociales, y con el cual no se identifica nunca personalmente, es notable que sea justamente esta la que lo hace retroceder, y que sea esta la única que

requiere de la intervención divina: se comprende, desde el inicio del libro, que para el poeta la felicidad individual es casi imposible en un mundo dominado por la codicia, en el que ninguna autoridad garantiza las condiciones de justicia y libertad que se requieren para la realización del hombre en esta vida (cfr. Introducción: «El Imperio y el Empíreo»).

Aterrado, Dante está precipitándose de nuevo en el valle, cayendo en su ruina. Nota que una figura humana le es «ofrecida» (*offerta*) de algún modo trascendente. Aun antes de saber si se trata de un vivo o un muerto, le pide ayuda: la primera palabra que suena en el libro es un grito de auxilio, que oímos los lectores, incluso antes de saber a quién se dirige. También este será un rasgo que el narrador mantendrá durante toda la *Comedia*: el de acercar su punto de vista al del personaje, sin anticipar datos ni explicar lo que este no pudo entender; en tal estrategia, de enorme novedad, reside una parte central del realismo del libro: su comprensión es progresiva, compleja y fragmentaria, como la comprensión en ese otro viaje que es, para Dante, la vida. Y aquí se presenta además el carácter plurilingüe del texto (cfr. Introducción: «Dante a través de los siglos»): con la misma audacia con que el poeta mezcla citas bíblicas y clásicas desde el primer canto, la voz de los personajes, ya en su primer diálogo, mezclará florentino y latín.

Virgilio se presenta al peregrino con sobriedad, sin decir su nombre. Con él, entra la historia a la *Comedia*: vivió en Roma en el providencial siglo de Augusto; fue pagano y ahora, demasiado tarde, conoce su error; escribió la *Eneida*. Y luego, sin esperar respuesta, le pregunta a Dante algo que, como comprenderemos en el canto siguiente, en realidad ya sabe: ¿por qué está retrocediendo ante la dicha? Dante lo reconoce, emocionado: es su maestro, el gran escritor cuyo libro ama y estudia hace tanto. Avergonzado, le señala la fiera que lo atemoriza, y Virgilio confirma su gravedad; y

a la constatación profética de la crisis, como es característico del género, sigue otra profecía acerca de su resolución (vv. 100-111), la única real del libro, pues su realización irá más allá del tiempo de escritura del poema. A causa de tal gravedad, viendo el llanto de Dante, Virgilio le propone un viaje a los mundos secretos de los muertos, anunciándole que antes de subir al Paraíso, alguien más digno que él lo reemplazará en su magisterio. La voluntad del peregrino es central: si la intervención del maestro —divina, como aquí se intuye y se confirmará en *Inf* II— precede el pedido de ayuda, el comienzo del viaje requiere del dolor y la decisión del discípulo.

Dante acepta la propuesta de Virgilio: alterando el orden que tendrá el viaje (vv. 130-135), le ruega que lo lleve hasta la puerta de San Pedro, acaso con demasiado entusiasmo. Comienzan entonces a caminar, en el orden en que lo harán siempre: Virgilio delante y Dante detrás.

II

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
 toglieva li animai che sono in terra
 3 da le fatiche loro; e io sol uno

m'apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì de la pietate,
 6 che ritrarrà la mente che non erra.

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
 o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
 9 qui si parrà la tua nobilitate.

Io cominciai: «Poeta che mi guidi,
 guarda la mia virtù s'ell'è possente,
 12 prima ch'a l'alto passo tu mi fidi.

v. 1 Puesto que la escena narrada en *Inf*I tenía lugar a la mañana, entre aquel canto y este hay una elipsis temporal de varias horas: es el crepúsculo, momento de cansancio, analogía del estado de ánimo de Dante y símbolo de aquella oscuridad inminente en que se entrará al Infierno.

v. 2 *seres*: traduce el término *animali*, seres vivos (incluidos los hombres), compuestos de cuerpo y alma.

v. 3 *solo y uno*: además del estado de ánimo de Dante, que parece haber olvidado la compañía de Virgilio, el sintagma expresa la constatación, en rigor verdadera, de que él es el único ser animal del viaje: de hecho, será el único vivo de todos los personajes del libro.

v. 5 El proyecto del viaje se le presenta doloroso y peligroso como una guerra, en la que será atacado por la compasión.

II

El día ya se iba, y la penumbra
 aliviaba a los seres en la tierra
 de sus fatigas; y yo solo y uno

me preparaba para el desafío
 de la guerra del camino y la piedad
 que escribirá la mente que no yerra.

Oh musas, oh alto ingenio, denme ayuda;
 oh mente que escribiste lo que vi,
 aquí se hará evidente tu nobleza.

Yo comencé: «Poeta que me guías,
 mira si mi virtud es suficiente
 antes que al hondo paso me confíes.

v. 7 *Oh musas, oh alto ingenio*: siendo este el proemio al *Infierno*, el poeta hace la tradicional invocación a las musas (que repetirá, de manera creciente, en los primeros cantos del *Purgatorio* y del *Paraíso*) a la que añade la invocación a su propia inteligencia, que es también *topos* clásico.

v. 8 *mente*: junto con las musas y la propia inteligencia, se pide ayuda a la memoria (*mente*), que metaforizada como un libro abría la *Vita Nuova* y volverá en *Par* XXIII 54; *lo que vi*: fuerte declaración de la realidad del viaje; lo que se narrará es la transcripción de lo que escribió la memoria del viajero.

v. 11 *mi virtud*: de los varios significados del término, aquí parece prevalecer el de «valor personal».

v. 12 *hondo paso*: el pasaje entre el mundo de los vivos y el más allá; el sintagma será retomado por Ulises, sugiriendo el paralelismo entre su viaje y el de Dante, y precisando ulteriormente el temor que este último manifiesta a Virgilio en este canto (cfr. Comentario a *Inf*XXVI).

Tu dici che di Silvio il parente,
corrutibile ancora, ad immortale
15 secolo andò, e fu sensibilmente.

Però, se l'avversario d'ogne male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
18 ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale

non pare indegno ad omo d'intelletto;
ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero
21 ne l'empireo ciel per padre eletto:

la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
24 u' siede il successor del maggior Piero.

Per quest'andata onde li dai tu vanto,
intese cose che furon cagione
27 di sua vittoria e del papale ammanto.

v. 13 *Tú cuentas*: el descenso de Eneas al Averno, narrado en el libro VI de la *Eneida*, está presentado con una cierta distancia, dependiendo del relato virgiliano (cfr. también nota al v. 25); *el padre de Silvio*: Eneas, nombrado a través de su descendencia, que será objeto de lo que aprenderá en su viaje al Averno. Es de hecho en ese episodio cuando Eneas comprende la misión de su epopeya y recibe la investidura de padre del futuro imperio de Augusto.

v. 15 *sensiblemente*: con el cuerpo, todavía vivo.

v. 16 *el adversario de los males*: Dios.

v. 17 *el alto efecto*: la fundación del imperio, y luego del Papado.

v. 18 *quién y cuál*: recuerda la fórmula escolástica *quis et qualis*, que señala la esencia y la cualidad de algo; su referente aquí es problemático para la crítica: según algunos, el alto efecto; según otros, Eneas; o bien, en general, cuáles hombres y de qué condiciones.

v. 21 *el Empíreo*: el décimo cielo, sede de Dios y los salvados, del que depende el movimiento de los demás; *elegido*: establecido providencialmente como origen (*padre*) de la grandeza de Roma.

Tú cuentas cómo fue el padre de Silvio,
corruptible todavía, a inmortal mundo
y que viajó hasta él sensiblemente.

Así, si el adversario de los males
le fue cortés, pensando el alto efecto
que de él debía surgir, y quién y cuál,

no lo ve indigno el hombre de intelecto:
de la gloriosa Roma y de su imperio
padre fue en el Empíreo elegido;

la una y el otro de verdad han sido
establecidos como sitio santo,
sede del sucesor del mayor Pedro.

Gracias al viaje por el que lo celebras
supo cosas que fueron el motivo
de su victoria y del manto pontificio.

v. 22 *la una y el otro*: Roma y el Imperio; *de verdad*: parece corregir la visión pagana de Virgilio, a la que superpone la interpretación cristiana que sigue: el carácter providencial del viaje de Eneas para la futura fundación de la Iglesia; según otros, el inciso alude al cambio de perspectiva que, según declara Dante en la *Monarquía* (II i), tenía antes de escribir el *Convivio*: la visión providencial que se enuncia en estos versos sería, según esta declaración, posterior a su concepción anterior, según la cual el Imperio no se había impuesto por el derecho, sino con la violencia de las armas (cfr. Comentario al Canto).

v. 24 *el sucesor del mayor Pedro*: el Papa.

v. 25 *lo celebras*: se recuerda que el viaje de Eneas al más allá es narrado por Virgilio en la *Eneida* (cfr. nota a v. 13).

v. 27 *manto pontificio*: el poder del Papa, nombrado metonímicamente por su túnica.

Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
30 ch'è principio a la via di salvazione.

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
33 me degno a ciò né io né altri 'l crede.

Per che, se del venire io m'abbandono,
temo che la venuta non sia folle.
36 Se' savio; intendi me' ch' 'i non ragiono».

E qual è quei che disvuol ciò che volle
e per novi pensier cangia proposta,
39 sì che dal cominciar tutto si tolle,

tal mi fec'io 'n quella oscura costa,
perché, pensando, consumai la 'mpresa
42 che fu nel cominciar cotanto tosta.

v. 28 *fue allí*: nótese cómo, a diferencia del viaje al más allá de Eneas, el de Pablo es dado como un hecho histórico; *el vaso de elección*: san Pablo; traduce la expresión *vas electionis* de los *Hechos de los Apóstoles* 9, 15, que identifica a Pablo como el «recipiente que acogió en sí la voluntad de Dios». El mismo Pablo narra cómo fue raptado al tercer cielo (2 Cor 12, 2-4).

vv. 29-30 *aquella fe...*: la fe cristiana, más de una vez señalada en el poema como el primer requisito indispensable para la salvación.

v. 32 Este verso y el siguiente resumen el objeto del temor de Dante, que no cree merecer el privilegio de conocer lo que al resto de los hombres está vedado, ya que no se reconoce ninguna misión análoga a las de sus dos predecesores. Ambos personajes, nombrados directamente sólo ahora, representan los dos célebres antecedentes del viaje dantesco, al Infierno y al Paraíso respectivamente.

Después fue allí el vaso de elección,
para fortalecer aquella fe
que de la salvación abre el camino. 30

Pero yo ¿por qué he de ir? ¿Quién lo concede?
No soy Eneas, ni tampoco Pablo:
ni yo ni nadie me cree digno de ello. 33

Por eso, si a tal viaje yo me entrego,
temo que mi partir sea temerario.
Eres sabio, entiendes más de lo que digo». 36

Y como aquel que ya no quiere lo que quiso
y por nuevos pensamientos su plan cambia,
del comienzo alejándose del todo, 39

estaba yo en aquella oscura costa,
ya que, pensando, consumí la empresa
que tan pronta había sido en el inicio. 42

v. 35 *temerario*: el término (*folle* en el texto original) tiene una fuerte valencia ética, ya que está asociado a la soberbia de querer superar los límites establecidos por Dios al conocimiento humano. La preocupación de Dante respecto de este pecado, que deriva de la conciencia de su propia inteligencia (cfr. nota a v. 7), se manifiesta a lo largo de todo el viaje, y en el Infierno tiene su momento fundamental en el encuentro con Ulises (Canto XXVI).

v. 41 *consumí la empresa*: según algunos, «anulé, con el pensamiento, el propósito del viaje»; según otros, «agoté, llevé a cabo del todo el viaje con el pensamiento».

v. 42 *tan pronta*: Dante se refiere a la actitud que tuvo durante la mañana de ese mismo día, cuando había aceptado tan velozmente la propuesta de Virgilio (cfr. *Inf* I, vv. 130-136).

«S'i' ho ben la parola tua intesa»,
rispuose del magnanimo quell'ombra,
45 «l'anima tua è da viltade offesa;

la qual molte fiata l'omo ingombra
sì che d'onrata impresa lo rivolva,
48 come falso veder bestia quand'ombra.

Da questa tema acciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
51 nel primo punto che di te mi dolse.

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
54 tal che di comandare io la richiesi.

Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
57 con angelica voce, in sua favella:

“O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
60 e durerà quanto 'l mondo lontana,

v. 44 *del magnánimo*: epíteto del Dante escritor para nombrar a Virgilio, que se opone etimológicamente a *pusilánime* (grande de alma y pequeño de alma respectivamente: cfr. nota a v. 45), que es precisamente la condición que en las palabras que siguen le atribuirá al Dante personaje.

v. 45 El alma de Dante está herida de pusilanimidad, que en el *Convivio* es sinónimo de vileza: «El magnánimo siempre se magnifica en su corazón, y el pusilánime, por el contrario, siempre se tiene por menos de lo que es. [...] El pusilánime siempre cree que sus cosas valen poco y las de los otros demasiado» (*Cv* I xi 18-19).

«Si he comprendido bien lo que me dices»,
respondió del magnánimo la sombra,
«está tu alma dañada por vileza,

que muchas veces paraliza al hombre
disuadiéndolo de empresas honorables
como bestia que en sombras ve algo falso.

Para que de tal temor tú te liberes
te diré por qué vine y lo que oí
en el punto en que por ti empecé a dolerme.

Yo me encontraba entre los suspendidos,
y una dama me llamó tan beata y bella,
que yo le supliqué que me mandara.

Sus ojos relucían más que estrellas,
y comenzó a decirme dulce y clara,
con angélica voz, en su lenguaje:

“Oh generoso espíritu mantuano,
cuya fama en el mundo dura aún,
y durará mientras el mundo exista,

v. 52 *los suspendidos*: los habitantes del Limbo, primer círculo del Infierno; suspendidos entre el deseo de conocer la verdad, y la desesperada certeza de que nunca la verán (cfr. *Inf* IV, 41-42).

v. 55 Las estrellas tienen un significado profundo en la *Comedia* (cfr. Introducción: «El universo creado»). El hecho de que los ojos de Beatrice brillen más que ellas significa, simbólicamente, que al reflejar la luz divina, superan todas las virtudes.

v. 56 *dulce y clara*: dos términos de alta frecuencia en el *Dolce Stil Novo* (cfr. Introducción: «La literatura en la Italia del siglo XIII»), esta vez referidos a la voz de ángel de la mujer amada.

63 l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che vòlt'è per paura;

66 e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'ì' ho di lui nel cielo udito.

69 Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c' ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'ì' ne sia consolata.

72 I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

75 Quando sarò dinanzi al signor mio,
di te mi loderò sovente a lui".
Tacette allora, e poi comincia' io:

78 "O donna di virtù sola per cui
l'umana spezie eccede ogni contento
di quel ciel c' ha minor li cerchi sui,

v. 61 Verso muy controvertido. Según algunos, «amigo desinteresado, y no de los que cambian según la fortuna»; según otros, «amado por mí y no por la fortuna».

v. 70 *Beatrice*: se nombra aquí por primera vez a la mujer amada de Dante —generalmente identificada con Bice Portinari, florentina nacida en 1266 y muerta en 1290—, personaje central de la *Vita Nuova*. Se establece así la continuidad entre lo narrado en el libro juvenil y en este: como allí Beatrice movía a Dante, así lo cuida desde el cielo, y así su nombre logrará darle fuerzas para emprender el camino. Allí era un ángel en la tierra, aquí es el símbolo de la gracia divina o de la teología, sin perder nunca sus rasgos de mujer real que enamora a Dante.

mi amigo, pero no de la ventura,
en el llano desierto está impedito
y se volvió, por miedo, en el camino;

y temo que ya esté tan extraviado,
que tarde haya acudido yo en su ayuda,
según lo que escuché de él en el cielo.

Muévete ya y con tu palabra hermosa
y con lo que su salvación requiere
ayúdalo, y que yo tenga consuelo.

Yo soy Beatrice, que te hago partir;
vengo del sitio al que volver deseo;
el amor me movió, que me hace hablar.

Cuando ante mi Señor vuelva a encontrarme
te alabaré a menudo en su presencia".
Calló entonces, y yo contesté luego:

"Oh dama sola por cuya virtud
la humanidad trasciende lo que envuelve
aquel cielo que tiene el menor círculo,

v. 72 *el amor me movió*: este amor es, al mismo tiempo, el amor divino que mueve el universo y el amor personal de Beatrice que cuida al amigo, ya identificados en el Paraíso. Según otros, es el amor que Dante le profesó a ella.

v. 76 *sola por cuya virtud*: como símbolo de la revelación divina, Beatrice es la causa por la cual los hombres pueden elevarse a la contemplación de Dios, trascendiendo su propia condición de mortales.

vv. 77-78 *lo que envuelve...*: todo lo que está en el mundo, contenido bajo el cielo de la luna, el más bajo y de menor diámetro de todos los que giran alrededor de la Tierra.

81 tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento.

84 Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giuso in questo centro
de l'ampio loco ove tornar tu ardi".

87 "Da che tu vuo' saver cotanto a dentro,
dirotti brevemente", mi rispuose,
"perch'i' non temo di venir qua entro.

90 Temer si dee di sole quelle cose
c' hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose.

93 I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale.

96 Donna è gentil nel ciel che si compianghe
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.

v. 83 *este centro*: el Infierno, ubicado en el centro de la Tierra, a su vez centro del universo.

vv. 88-90 El terceto parece estar destinado, además de anticipar la insalvable distancia que existe entre los salvados y los condenados (vv. 91-93), a tranquilizar indirectamente a Dante. Es tal vez para dar lugar a esta respuesta que Virgilio hizo la pregunta.

v. 94 *dama gentil*: la virgen María, nunca nombrada en el *Infierno*, que como se dirá en *Par XXXIII* no sólo socorre a quien pide ayuda, sino que se anticipa al pedido. Simboliza así la gracia dada, que precede los méritos individuales.

81 tanto me agrada lo que me encomiendas
que habiendo obedecido, sería tarde;
sólo tu voluntad debes abrirme.

84 Mas dime por qué causa no te guardas
de bajar hasta aquí, hasta este centro
del amplio sitio al que ardes por volver".

87 "Puesto que tu saber quiere ahondar tanto,
te diré brevemente", respondió,
"por qué no temo venir hasta aquí dentro.

90 Sólo deben temerse aquellas cosas
que tienen la potencia de hacer mal;
las otras no, no son dignas de miedo.

93 Por gracia Dios me ha hecho de tal modo,
que la pena de ustedes no me toca,
ni me asaltan las llamas de este incendio.

96 Dama gentil se apiada desde el cielo
de aquel impedimento al que te mando
quebrantando un duro juicio de allí arriba.

v. 96 *duro juicio*: la ley por la cual los salvados están siempre en contemplación de Dios. El hecho de que las tres mujeres que cuidan a Dante hayan quebrantado tal ley es indicativo de la concepción dantesca según la cual la misericordia divina, por lo general asociada a María, excede la justicia. Según otros, el *duro juicio* es el de la prohibición para los vivos de entrar al mundo de los muertos, que Dante quebrantará por voluntad divina.

99 Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando -.

102 Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov'è era,
che mi sedea con l'antica Rachele.

105 Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?

108 Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? -.

111 Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,
com'io, dopo cotai parole fatte,

114 venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno".

v. 97 *Lucia*: santa Lucía, la mártir de Siracusa que había sido cegada, considerada la protectora de la vista, a la cual Dante era muy devoto (cfr. *Cv* III ix 15). Simboliza, en función complementaria con la de Beatrice, la gracia iluminante.

v. 102 Como se verá en el *Paraiso* (XXXII 8-9), Beatrice está en el cielo Empíreo al lado de Raquel (*antigua* porque vivió antes de Cristo), mujer de Jacob, que simboliza la vida contemplativa. La contigüidad de Beatrice con ella la asocia a la contemplación, lo que indica el significado de su símbolo, la teología.

Ella llamó a Lucía a su servicio
y le dijo: -Te necesita ahora
tu fiel devoto, y yo te lo encomiendo.

Lucía, que se opone a las crueldades,
se movió, y vino al sitio en que yo estaba
sentada al lado de Raquel antigua.

'Beatrice', dijo, 'loa veraz de Dios,
¿por qué no ayudas al que te amó tanto,
que por ti se apartó de los vulgares?

¿No escuchas tú la angustia de su llanto?
¿no ves acaso la muerte que él combate
en aquel río que ni el mar supera?

No hubo nunca en el mundo alguien tan rápido
en hacer su beneficio o huir su daño,
como yo, tras oír tales palabras,

de mi trono beato bajé aquí,
confiando en tu palabra venerable
que te da honor y a quienes la han oído".

vv. 104-105' *te amó tanto* [...] *vulgares*: se refiere a la propia condición de poeta, en cuanto a causa de las rimas de amor que se recordarán en *Purg* XXIV 49-51, por ella inauguró una nueva forma de poesía en lengua vernácula (*vulgar*). Y probablemente también a su propia vida, que dirigió a estudios nobles, abandonando las ocupaciones del vulgo, para ser digno y «decir de ella lo que nunca fue dicho de ninguna» (*VN* XLI 1-2).

v. 108 Verso muy discutido. Según algunos, se trata del río infernal (Aqueronte), que no desemboca en el mar; según otros, es el Jordán, que impide la llegada del pueblo judío a la tierra prometida. La mayoría de los comentaristas modernos, siguiendo a algunos antiguos, considera al río metáfora del movimiento de las pasiones, más terrible que la muerte misma.

117 Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse,
per che mi fece del venir più presto.

120 E venni a te così com'ella volse:
d'inanzi a quella fiera ti levai
che del bel monte il corto andar ti tolse.

123 Dunque: che è perché, perché restai,
perché tanta viltà nel core allette,
perché ardire e franchezza non hai,

126 poscia che tai tre donne benedette
curan di te ne la corte del cielo,
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?».

129 Quali fioretti dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo,

132 tal mi fec'io di mia virtude stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:

135 «Oh pietosa colei che mi soccorse!
e te cortese ch'ubidisti tosto
a le vere parole che ti porse!

v. 121 Nótese cómo Virgilio, cuya *palabra hermosa* ha sido tematizada en el episodio, pasa al tono coloquial de la oralidad para exhortar a Dante al camino.

v. 122 *alienta*: se regodea en la pusilanimidad; Virgilio parece acusar a Dante de persistir voluntariamente en la vileza.

Después de haberme dicho todo esto,
volvió los ojos brillantes por las lágrimas,
y esto me hizo venir aquí más pronto.

Y vine a ti así como ella quiso;
te quité de adelante de esa fiera
que te privó del viaje corto al bello monte.

¿Entonces qué?, ¿por qué, por qué te quedas?,
¿por qué tu pecho alienta tal vileza?,
¿por qué osadía y libertad no tienes,

dado que tres mujeres tan benditas
en la corte del cielo te protegen,
y mis palabras tanto bien prometen?».

Como florcitas que el nocturno hielo
venció y cerró, cuando el sol las ilumina
vuelven a erguirse abiertas en su tallo,

así hice yo con mi cansadas fuerzas
y tan buena osadía entró en mi pecho,
que empecé como persona liberada:

«¡Oh piadosa la que me socorrió!,
¡Y tú cortés que obedeciste pronto
siguiendo sus palabras verdaderas!

v. 126 Virgilio probablemente se refiere a su anuncio, en el episodio narrado en *InfI*, de que Dante podrá llegar al Paraíso.

v. 131 *buena osadía*: una osadía virtuosa, una vez comprobada la voluntad divina que guió a Virgilio, parece oponerse a la temeridad que habría implicado emprender el viaje sin tal certeza.

Tu m' hai con disiderio il cor disposto
 sì al venir con le parole tue,
 138 ch'i' son tornato nel primo proposto.

Or va, ch'un sol volere è d'ambidue:
 tu duca, tu signore e tu maestro».
 141 Così li disse; e poi che mosso fue,
 intrai per lo cammino alto e silvestro.

v. 139 A través de esta declaración, Dante se abandona a la voluntad del maestro, cerrando el pacto que Virgilio le había propuesto por la mañana.

El corazón con tal deseo me has dispuesto
 con tus palabras para la partida,
 que a mi primer propósito yo he vuelto. 138

Ahora ve: un querer solo es el de ambos:
 tú guía, tú señor, y tú maestro».
 Así le dije, y cuando se movió,
 141 entré por el camino hondo y silvestre.

v. 140 El triple vocativo, con el que Dante le reconoce a Virgilio toda su autoridad, parece corregir aquel que le dirigió al comienzo del episodio (*Poeta que me guías*) que dependía de la pusilanimidad de ese momento.

v. 142 Las características del camino que se está emprendiendo recuerdan la selva y ya anuncian el Infierno mismo.

COMENTARIO A *INFIERNO II*

Dante, siguiendo a Virgilio, se había puesto en camino por la mañana. Ahora está anocheciendo: notable elipsis que omite -deducimos- horas en que el peregrino fue abandonando su convicción inicial, tal vez apresurada. Acercándose el momento del descanso, la fatiga se confunde con la nostalgia, y se traduce en temor. Antes de proseguir la narración, el escritor nos recuerda que este es el proemio del *Infierno*, como tal, contiene la tradicional invocación a las musas, que en las otras cánticas ocupará el primer canto; en este caso, las musas comparten responsabilidad con la alta inteligencia y la memoria: de ellas depende la gran obra de Dante, y él lo sabe: *aquí se hará evidente tu nobleza*. Si esta invocación parece inscribir al poema en el género épico, en ella hay un elemento de novedad que nos advierte acerca de lo difícil que es clasificar a la *Comedia*: Dante pide ayuda para contar lo que vio. En la épica clásica, la materia del canto era muy anterior a él: el aedo recurría a las musas, que siendo diosas pueden verlo todo, para narrar hechos que él no conocía directamente. Dante, en cambio, debe narrar hechos vividos por él: la materia de su canto es, en una medida asombrosa, contemporánea a los lectores.

El día se termina, y Dante le pregunta al «poeta que lo guía» si realmente está en condiciones de hacer el viaje ultramundano, o si hacerlo no será un acto temerario. De las dos preguntas del discípulo (*¿Por qué he de ir? ¿Quién la concede?*), Virgilio responderá sólo a la segunda; la respuesta a la primera irá revelándose para Dante a lo largo del viaje, en relación con la gravedad de su estado, y con su futura labor de escritor. Dante comprende que Eneas y San Pablo hayan conocido la condición de los muertos en vida: entiende todo lo que derivó del descenso del héroe troyano al Averno, y su continuidad con la divulgación del cristianismo.

Esta visión, que considera providencial al Imperio es, como se sugiere en el v. 22 y se declara explícitamente en *Mon II* i, el resultado de una aparente evolución del pensamiento político dantesco: si en algún momento Dante creyó que el pueblo romano había sometido al mundo a través de la violencia, cuando escribe sus obras del exilio adhiere a la concepción aristotélico-tomista según la cual el Estado, como organización política, obedece a la natural tendencia humana a obtener la felicidad en la vida terrenal.

Virgilio se dispone a contestar, pero antes define el estado de ánimo de Dante: es la vileza, la pusilanimidad, la que le está impidiendo sentirse a la altura de la empresa que lo espera. Empresa que, como explicará, depende de la voluntad divina.

El poeta latino narra entonces cómo, estando él suspendido en el primer círculo del Infierno, recibió la visita de Beatrice, quien desde el Paraíso se movió para ayudar a su amigo: el lector comprende, a través de este nombre y de las palabras que lo rodean (*beata, bella, dulce, clara, angelica*), que está leyendo la continuación de la *Vita Nuova*, y que Dante, por fin, encontró las palabras para decir de su dama lo que nadie había dicho de ninguna (cfr. Introducción: «La literatura en la Italia del siglo XIII»). La luz de los ojos de la mujer amada ilumina la escena referida, en contraste con la oscuridad del comienzo del canto, real y simbólica. El peregrino comprende que ningún mérito personal le permitirá conocer lo que a otros está vedado, sino que el amor de Dios, con la intervención de la Virgen y Lucía, y la mediación de Beatrice, le están dando la posibilidad excepcional de abandonar la desdicha: por amor, por el mismo amor por el cual él mismo le pidió a Virgilio que fuera su guía (*Inf I*, 130-132).

Reconstruimos, a través de la narración de Virgilio, la fuerza que la historia personal de Dante tendrá, en continui-

dad con el libro de su juventud, también en el que escribirá ahora. Y reconstruimos, desde un nuevo punto de vista, lo que sucedía en el cielo y en el inframundo mientras él estaba en la selva. También vemos el alcance del sincretismo dantesco: si al comienzo del canto el personaje declara que no es Eneas ni Pablo (v. 32), luego del relato de Virgilio sabremos que, de algún modo, Dante es ambos: el mismo Dios que los envió a ellos, lo envía ahora a él, por lo que intuitivo que también él tendrá una misión que excede su propia salvación personal.

Y entendemos el importante valor de la palabra, por el cual Beatrice parece haber elegido a Virgilio: *muévete ya y con tu palabra hermosa...* En efecto, entre las tantas razones por las que el escritor elige a Virgilio como guía para los dos primeros reinos (cfr. Introducción: «El Imperio y el Empíreo»), no parece ser menor su condición de poeta, su capacidad de conmover y educar con la palabra, como deberá hacer también Dante en su poema.

De hecho, las palabras de Virgilio —que contienen el nombre de Beatrice— cambian a Dante, como el sol de la mañana vuelve a abrir las flores en su tallo. Con la misma esperanza y la misma fragilidad, el peregrino recupera fuerzas, y agradece, y se abandona al maestro: *un quero solo es el de ambos*.

Ya no se trata de un primer impulso a causa del terror, ni de entusiasmo fugaz ante el inicio de una aventura. Sabiéndose asistido por la gracia, Dante esta vez no sigue a Virgilio, que se había movido por la mañana: es él mismo, guiado por el maestro, quien entra en lo desconocido.



Dante en la selva.

III

«Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
3 per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
6 la somma sapienza e 'l primo amore.

Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterno duro.
9 Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate».

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
12 per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».

v. 1 *Por mí se entra*: Habla en primera persona la puerta del Infierno; los tres primeros tercetos del canto reproducen las palabras que, como se aclara en la estrofa siguiente (vv. 10-12) están escritas en su parte superior, como era costumbre en la entrada de las ciudades medievales. *Ciudad*: el Infierno presentado como una ciudad deriva tanto de la tradición bíblica (*Apoc* 22, 14; *Mateo* 7, 13 y 16, 18), como de la virgiliana (*En* VI, 127). *Doliente*: desde el primer verso, se enfatiza el sufrimiento de los condenados, que como se especificará inmediatamente, es eterno.

v. 3 *la perdida gente*: los condenados, que no habiéndose arrepentido de sus pecados, se han perdido para siempre.

v. 4 Dios (*mi alto creador*) fue movido por la justicia para crear el

III

«Por mí se entra a la ciudad doliente,
por mí se entra en el dolor eterno,
por mí se va hacia la perdida gente.

La justicia movió a mi alto creador:
me hicieron la divina potestad,
la máxima sapiencia y el primer amor.

Antes que yo no hubo algo creado
que no era eterno, y duro eternamente.
Dejen toda esperanza los que entran».

Estas palabras de color oscuro
vi escritas en lo alto de una puerta,
y yo: «Maestro, su sentido es duro».

Infierno (que habla en primera persona).

vv. 5-6 Potestad, sapiencia y amor refieren a las tres personas de la Trinidad, respectivamente al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (cfr. *Cv* II v 8).

vv. 7-8 Al declarar que fue creado entre las cosas eternas (los cielos, los ángeles y la materia prima), y que por ende dura eternamente, el Infierno sigue una idea bíblica (cfr. *Mateo* 25, 41); el término *eterno* vale aquí «sempiterno», es decir (a diferencia de Dios) con inicio, pero (a diferencia del mundo subllunar, que es corruptible) sin fin.

v. 9 Célebre verso que, siendo el único que se dirige directamente a quienes pasarán por la puerta, se suma a la promesa de dolor eterno y anuncia la condición común de todos los condenados: la ausencia de esperanza.

Ed elli a me, come persona accorta:
 «Qui si convien lasciare ogne sospetto;
 15 ogne viltà convien che qui sia morta.

Noi siam venuti al loco ov' i t' ho detto
 che tu vedrai le genti dolorose
 18 c' hanno perduto il ben de l' intelletto».

E poi che la sua mano a la mia puose
 con lieto volto, ond' io mi confortai,
 21 mi mise dentro a le segrete cose.

Quivi sospiri, pianti e alti guai
 risonavan per l'aere sanza stelle,
 24 per ch' io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
 parole di dolore, accenti d'ira,
 27 voci alte e fioche, e suon di man con elle

v. 13 El adjetivo *accorto* del texto original, de difícil traducción, significa «que tiene la capacidad de advertir algo inmediatamente, sin necesidad de que ese algo se explicite». Se presenta aquí por primera vez este rasgo de Virgilio (que se había anticipado indirectamente en *Inf* II 36), quien, como se verá luego, lee en la mente de Dante todo lo que le sucede, aun antes de que él mismo lo comprenda. En este caso, se refiere a la vileza que el discípulo está expresando tímidamente en el v. 12.

vv. 14-15 La exhortación de Virgilio a tener coraje recuerda la de la Sibila a Eneas al entrar al Averno (*En* VI 261). *Vileza*: reaparece explícitamente la condición de Dante del canto anterior, que volverá en el episodio de los próximos versos para caracterizar a los habitantes de esta zona pre-infernal.

v. 18 *el bien del intelecto*: Dios, que es la última verdad y el bien supremo al que aspira el conocimiento del hombre. Citando a Aristóteles (*Et Nic* VI ii 1139a 25), Dante afirma en el *Convivio* que la ciencia le permite al hombre adquirir su segunda perfección, «por cuyo hábito podemos especular sobre la verdad, que es nuestra perfección últi-

Y él respondió, como alguien que comprende:
 «Aquí debe dejarse toda duda;
 debe morir aquí toda vileza. 15

Llegamos al lugar donde te dije
 que tú verás las gentes doloridas
 que perdieron el bien del intelecto». 18

Y después de tomarme de la mano
 con el rostro sereno me dio calma,
 y me hizo entrar en las ocultas cosas. 21

Allí suspiros, llantos y alaridos
 sonaban por el aire sin estrellas,
 lo que hizo que al principio lagrimeara. 24

Distintas lenguas, acentos espantosos,
 palabras de dolor, voces de ira,
 quejas y aullidos, y un golpear de manos 27

ma, como dice el Filósofo en el sexto de la *Ética*, cuando dice que lo verdadero es el bien del intelecto» (*Cv* II xiii 6).

v. 21 *me hizo entrar*: traduce *mi mise dentro* (literalmente «me puso dentro»), que enfatiza el carácter extraordinario de ir a conocer lo que al hombre suele estar vedado.

v. 22 No habiendo luz en el Infierno, las primeras impresiones del peregrino son auditivas; se recuerdan las impresiones análogas de Eneas: *En* VI 557-8.

v. 23 *sin estrellas*: además de indicar literalmente que en el abismo infernal no entra la luz de los astros, tal ausencia tiene también el valor simbólico de la falta de las virtudes que, como las bellezas del cielo, invitan a contemplar la creación y educar en el deseo del bien.

vv. 25-27 Como ha sido notado por la crítica, el crescendo del v. 22 (*suspiros, llantos y alaridos*) encuentra aquí un decrescendo análogo en relación con la articulación del lenguaje (desde *lenguas* hasta *manos*), lo que sugiere el movimiento de la fuente sonora (v. 28: *que da vueltas*) percibida por Dante.

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura sanza tempo tinta,
30 come la rena quando turbo spira.

E io ch'avea d'orror la testa cinta,
dissi: «Maestro, che è quel ch'i' odo?
33 e che gent'è che par nel duol sì vinta?».

Ed elli a me: «Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
36 che visser sanza 'nfamia e sanza lodo.

Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
39 né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.

Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
42 ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli».

E io: «Maestro, che è tanto greve
a lor che lamentar li fa sì forte?».
45 Rispuose: «Dicerolti molto breve.

vv. 28-29 Estos versos enfatizan el carácter eterno (a través del verbo *dar vueltas* en presente) y constante (a través del adverbio *sempre* y de la mención de la ausencia del alternarse de día y noche: *eternamente oscuro*) de la situación infernal que percibió en su viaje, invitando al lector a pensar que esta continúa mientras él está leyendo.

v. 31 El verso contiene un problema filológico: en algunos manuscritos figura la palabra *error* (que en italiano antiguo tiene el significado de «duda») y en otros *orror* («horror»). Aquí, en disidencia con la edición de Petrocchi, se sigue el criterio de algunos modernos, que le atribuyen el sentido de «miedo» en base a la transparencia de los versos anteriores, y a un pasaje de la *Eneida* que parece ser fuente de este: cfr. *En* II 559, y también VI 559-561.

hacían un tumulto que da vueltas
siempre en ese aire eternamente oscuro,
como arena al soplar un remolino

Y yo con la cabeza envuelta en miedo
dije: «Maestro, ¿qué es lo que yo oigo?,
¿quiénes tanto en dolor están vencidos?».

Me contestó: «Tan miserable suerte
tienen los tristes espíritus de aquellos
que vivieron sin infamia y sin elogios.

Están mezclados con aquel mal coro
de los ángeles que no fueron rebeldes
ni a Dios le fueron fieles: por sí actuaron.

Los echa el cielo para no ser menos bello,
y el hondo infierno tampoco los recibe,
para que no den gloria a los culpables».

Y yo: «Maestro, ¿qué les es tan grave
que los hace lamentarse con tal fuerza?».
Respondió: «Te diré muy brevemente:

vv. 37-39 *mal coro* [...] *fuieron fieles*: el hecho de que en la rebelión de Lucifer hubiera un grupo que no tomó ningún partido no está en la Biblia (acerca de los posibles antecedentes, cfr. Comentario al canto); se justifica así parte de los sonidos desagradables que Dante había oído, que no incluía nada de musical. Dante no distinguirá, más adelante, las almas de estos ángeles de las de los hombres: evidentemente, a diferencia de Lucifer, han perdido las alas (cfr. *Inf*/XXXIV).

v. 42 Compartiendo su castigo con los pusilánimes, los condenados podrían jactarse de haber pecado sin acrecentar su castigo respecto de quien no lo hizo.

v. 45 *brevemente*: Virgilio, anticipando el verso 51, da a entender a Dante que estas almas no merecen mayor detenimiento.

Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
48 che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.

Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
51 non ragioniam di lor, ma guarda e passa».

E io, che riguardai, vidi una 'nsegna
che girando correva tanto ratta,
54 che d'ogne posa mi pareva indegna;

e dietro le venia sì lunga tratta
di gente, ch'ì non avrei creduto
57 che morte tanta n'avesse disfatta.

Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,
vidi e conobbi l'ombra di colui
60 che fece per viltade il gran rifiuto.

v. 46 *esperanza de muerte*: el oxímoron sugiere que la condena misma, como se explicará en el v. 48, es deseada por estos personajes como parte de su castigo.

v. 51 La indicación de Virgilio, que entró a la lengua italiana de uso coloquial, además de caracterizar a la actitud que estos personajes merecen, parece obedecer a la información del v. 49: el poeta latino sabe que Dante está destinado a escribir la *Comedia*, y que por lo tanto, hablando de los pusilánimes, les garantizarían una fama que no está permitida en el mundo. De este modo, estos son los únicos muertos que no perviven en la memoria, única «vitalidad» de los condenados.

v. 54 *incapaz de detenerse*: en el *Infierno*, el movimiento constante es símbolo de la imposibilidad de adquirir paz. En el caso particular de esta bandera, la imagen remite a la escena, frecuente en la experiencia medieval, de las batallas en las que los ejércitos eran precedidos por su estandarte; la bandera se detenía cuando terminaba la batalla. En este primer contrapaso (cfr. Comentario al Canto), el hecho de que la bandera no se detenga nunca sugiere la falta de victoria o de derrota de estas almas, repudiadas tanto por la salvación como por la condena

esperanza de muerte estos no tienen;
su vida ciega tiene tal bajaça,
que todo otro destino les da envidia.

No se admite en el mundo fama de ellos;
misericordia y justicia los desprecian;
no hablemos de ellos: sólo mira y pasa».

Y yo, que los miré, vi una bandera
que girando corría tan veloz,
que parecía incapaz de detenerse;

detrás de ella venía tal gran fila
de gente, que yo nunca habría creído
que la muerte había deshecho a tantos.

Tras haber reconocido a algunos,
vi y conocí el espíritu de aquel
que hizo la gran renuncia por vileza.

vv. 56-57 *tan gran fila [...] deshecho*: en este primer contacto con los muertos, Dante se sorprende de la cantidad. Además de ser una constatación natural (dado que, como se explicará en los vv. 122-123, en el *Infierno* convergen las almas condenadas de todo el mundo), es un signo del pesimismo dantesco —cfr. vv. 118-120; se verá que en el *Purgatorio* y el *Paraíso* no hay menciones análogas—; en este caso en particular, de la consideración de que en el mundo prevalecen los pusilánimes.

vv. 59-60. Acerca de la identidad de este personaje, voluntariamente omitida, se sigue discutiendo. Las posibilidades más aceptadas por los estudiosos son que se trate de Celestino V (Papa que abdicó en 1294, favoreciendo de hecho el papado de Bonifacio VIII, frecuente blanco de las invectivas dantescas contra la corrupción del clero), o Poncio Pilato quien, lavándose las manos, permitió la crucifixión. Acerca del término *vileza* con que se lo caracteriza, cfr. nota a los vv. 14-15 y al v. 45 de *Inf II* y Comentario al Canto.

Incontanente intesi e certo fui
che questa era la setta d'i cattivi,
63 a Dio spiacenti e a' nemici sui.

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
66 da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
69 da fastidiosi vermi era ricolto.

E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,
vidi genti a la riva d'un gran fiume;
72 per ch'io dissi: «Maestro, or mi concedi

ch'i' sappia quali sono, e qual costume
le fa di trapassar parer sì pronte,
75 com'i' discerno per lo fioco lume».

Ed elli a me: «Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
78 su la trista riviera d'Acheronte».

v. 64 Esta nueva definición por negatividad implica que estar vivos realmente consiste en tomar partido, es decir, en hacer uso del mayor don que Dios le hizo al hombre: la libertad; al mismo tiempo, permite comprender un aspecto del *contrapasso*, que consiste en no recibir verdadera muerte.

v. 65 *mordia*: traduce el verbo italiano *stimolare* que además del contexto en que funciona hoy (en italiano y en español: «estimular»), en italiano antiguo se usaba para la acción de los insectos; Dante explota así una polisemia intraducible, sugiriendo el valor de este *contrapasso* por oposición: quienes no fueron estimulados por ningún ideal, lo son eternamente por estos seres de particular baja.

Enseguida entendí y tuve certeza
de que esta era la secta de los viles,
que a Dios y a su adversario les disgustan. 63

Los infelices que jamás vivieron
iban desnudos mientras los mordían
moscardones y avispas que había allí. 66

Estas regaban sus caras con sangre,
que mezclada en el suelo con las lágrimas
recogían gusanos repugnantes. 69

A mirar más allá comencé luego,
y vi gente en la orilla de un gran río;
dije entonces: «Permíteme, maestro, 72

saber ahora quiénes son y por qué norma
parecen tan ansiosos por cruzar,
como veo a través de la luz débil». 75

Me respondió: «Conocerás las cosas
apenas detengamos nuestros pasos
en la ribera triste de Aqueronte». 78

v. 69 El hecho de que las lágrimas de los pusilánimes terminen como alimento de los gusanos parece sugerir su carácter material y estéril; lejos de manifestar contrición o voluntad, como el llanto de Dante en la selva o el de los penitentes del Purgatorio, el llanto pierde aquí toda su valencia catártica y renovadora; *repugnantes*: se sigue en la traducción la interpretación del término italiano *fastidiosi* en la acepción con la que circulaba en antiguas vulgarizaciones bíblicas y de la obra de Boecio, donde tenía un rasgo de repulsión moral.

v. 78 *Aqueronte*: nombre del río clásico que en la *Eneida* separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos. Aquí marca el límite entre el vestíbulo del Infierno —donde Dante y Virgilio se encuentran en este momento— y el verdadero Infierno.

81 Allor con li occhi vergognosi e bassi,
temendo no 'l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi.

84 Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: «Guai a voi, anime prave!

87 Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.

90 E tu che se' costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti».
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,

93 disse: «Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti».

96 E 'l duca lui: «Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».

v. 83 *un viejo*: como se explicitará en el v. 94, se trata de Caronte o Carón, el barquero que, como en la *Eneida*, transporta a las almas al Infierno.

v. 85 *no esperen*: el grito del barquero repite la información escrita en la puerta, y recuerda la condición común y más grave de todos los condenados, que más allá del castigo físico merecido por el particular tipo de pecado cometido, no tienen esperanza de ver a Dios.

v. 88 *alma viva*: el vocativo, que claramente se refiere a Dante, tiene dos significados: por un lado, el hecho de que, a diferencia de los otros que están en la costa, todavía no ha muerto; por otro lado, como sugiere el sustantivo *alma* y se comprenderá en el terceto siguiente, el hecho —mucho más importante— de que Dante está destinado a la salvación y, por lo tanto, a vivir eternamente.

Entonces con vergüenza y ojos bajos
temiendo que mi hablar le molestara
no dije nada hasta llegar al río.

Ya venía en una barca hacia nosotros
un viejo blanco por antiguas canas,
gritando: «¡Ay de ustedes, espíritus perversos!

No esperen ver el cielo nunca más;
vengo a llevarlos hasta la otra costa
a tinieblas eternas, hielo y fuego.

Y tú que allí te encuentras, alma viva,
apártate de aquellos que son muertos».
Pero al notar que yo no me apartaba

dijo: «Por otra vía y otros puertos
cruzarás a la playa, no por estos:
te llevará una barca más liviana».

Y el guía a él: «Carón, no te enfurezcas:
así se quiere allí donde se puede
lo que se quiere, y no hagas más preguntas».

vv. 91-93 Caronte hace aquí la primera profecía que concierne a la vida de Dante: como él mismo sabrá al entrar al Purgatorio, *la otra vía y otros puertos* son los que conducen a los salvados (cfr. *Purg II 41*). Se entiende aquí por qué Virgilio no quiso responder inmediatamente la pregunta de Dante (cfr. vv. 72-78): antes de definir a quienes esperan en la costa, era oportuno que el peregrino supiera que él no es uno de ellos.

vv. 95-96 Virgilio dice aquí por primera vez la fórmula que usará cada vez que alguien intente impedirles el paso a él y a Dante; significa que su viaje al más allá se decidió en el cielo (*donde se puede lo que se quiere*) y obtiene un efecto inmediato, correspondiente a la omnipotencia divina.

Quinci fuor quete le lanose gote
al nocchier de la livida palude,
99 che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
cangiar colore e dibattero i denti,
102 ratto che 'nteser le parole crude.

Bestemmiavano Dio e lor parenti,
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme
105 di lor semenza e di lor nascimenti.

Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
108 ch'attende ciascun uom che Dio non teme.

Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
111 batte col remo qualunque s'adagia.

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
114 vede a la terra tutte le sue spoglie,

similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
117 per cenni come augel per suo richiamo.

v. 99 *ardientes llamas*: como toda la descripción de Caronte, también este rasgo recuerda la fuente virgiliana (cfr. *En* VI, 298-301).

v. 109 *se sienta*: el verbo italiano *adagiarsi* puede querer decir «tar-
dar, ser lento», o bien «acomodarse»: se traduce aquí en esta última
acepción, ya que la otra, aceptada por gran parte de la crítica, im-
plicaría una contradicción con el apuro de las almas del que habla
los vv. 73-74 y vv. 122-124.

Entonces se aquietó el rostro barbudo
del barquero de aquel pantano negro
de ojos rodeados por ardientes llamas.

99

Y esas almas desnudas y abatidas,
cambiaron de color chocando dientes,
102 en cuanto oyeron las palabras crueles.

102

Contra Dios y sus padres blasfemaban,
la especie humana, el sitio, el tiempo y el origen
de su semilla y de su nacimiento.

105

Se arrimaron después todas reunidas,
llorando fuerte, a la malvada costa
que espera a todos los que a Dios no temen.

108

El demonio Carón, de ojos de brasa,
a todas las recoge haciendo gestos,
y pega con el remo al que se sienta.

111

Como hojas que en otoño se desprenden
una tras otra, hasta que la rama
ve todos sus despojos en la tierra,

114

así las malas semillas de Adán
se lanzan de esa costa una por una
tras gestos como un ave ante el llamado.

117

vv. 112-114 El término de la comparación es tomado casi textual-
mente de Virgilio (*En* VI 305, 309-312).

v. 115 *las malas semillas de Adán*: los condenados, descendientes de
Adán.

v. 117 Se hace referencia a la cetrería, hábito medieval en el que el
pájaro de caza bajaba cuando su amo le hacía un gesto de *llamado* o
le hacía ver un pájaro de menor tamaño.

Così sen vanno su per l'onda bruna,
e avanti che sien di là discese,
120 anche di qua nuova schiera s'auna.

«Figliuol mio», disse 'l maestro cortese,
«quelli che muoion ne l'ira di Dio
123 tutti convegnon qui d'ogne paese;

e pronti sono a trapassar lo rio,
ché la divina giustizia li sprona,
126 sì che la tema si volge in disio.

Quinci non passa mai anima buona;
e però, se Caron di te si lagna,
129 ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona».

Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
132 la mente di sudore ancor mi bagna.

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
135 la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom cui sonno piglia.

v. 121 Las primeras palabras que pronuncia Virgilio después de haberle indicado a Dante que hiciera silencio (vv. 76-78) son delicadas y afectuosas, y comienzan a contestar las preguntas del discípulo en el orden en que habían sido hechas.

v. 124 La condición psicológica de las almas, que aun sabiendo que se dirigen a la condena eterna están ansiosas por alcanzarla, parece indicar que un resto de voluntad de justicia permanece en la conciencia de todo hombre.

v. 127 Sin explicitar su significado, Virgilio invita a Dante —y con él al lector— a detenerse en el valor fundamental de las palabras de Caronte: el hecho de que haya intentado negarse a llevar a Dante se debe a que él tiene un alma buena, y por lo tanto está destinado a la salvación (cfr. Comentario al Canto).

Así se van por las oscuras olas,
y antes de que del otro lado bajen,
de este lado se forma nueva fila.

«Hijo mío», cortés dijo el maestro:
«todos los que en la ira de Dios mueren
aquí se juntan de todas las comarcas.

Y están ansiosos por cruzar el río
pues la justicia divina los azuza
de modo que el temor se hace deseo.

No pasa por aquí nunca alma buena:
por eso, si Carón de ti se queja,
ya puedes ver lo que hay en sus palabras».

Cuando esto terminó, el terreno oscuro
tembló con fuerza tal, que por el miedo
mi mente de sudor sigue mojándose.

La tierra lagrimosa lanzó un viento,
que provocó un relámpago rojizo
haciendo que perdiera mis sentidos,
y caí como aquel que el sueño atrapa.

vv. 130-132 *tembló*: un terremoto, y un inmediato relámpago (v. 132) preceden el paso de Dante al más allá. Estos fenómenos, que en las Escrituras suelen acompañar a las intervenciones directas de Dios en la tierra, advierten acerca del carácter extraordinario y providencial del viaje dantesco; *mente*: memoria.

vv. 133-134 *tierra lagrimosa*: la tierra del Infierno, llena de lágrimas, recuerda en esta formulación al «valle de lágrimas» bíblico (*Salmo* 83, 7) y los «campos llorosos» virgilianos (*En* VI 441). *Lanzó un viento*: según la física de la época, los terremotos se consideran generados por vientos o vapores subterráneos, y los relámpagos, por los del calor de los vapores áridos.

v. 136 El hecho de que Dante se desmaye antes de cruzar el Aqueronte parece análogo al estado de somnolencia al que se hace referencia en *Inf* I 10-12, que no le permitirá recordar cómo entró, y por lo tanto le impedirá contar.

COMENTARIO A *INFIERNO III*

Un oscuro anuncio de dolor eterno y desesperación recibe a los condenados, y excepcionalmente a los viajeros y al lector. Como se acostumbraba en las ciudades medievales, en el dintel de la puerta del Infierno hay una leyenda: esta advierte que de allí no se sale. Virgilio reconforta a Dante diciéndole que debe abandonar toda *viltà*, la pusilanimidad que ya lo había dañado al anochecer, y que caracterizará a los primeros condenados.

Entrando al inframundo, Dante oye gritos, lamentos, golpes de manos que sonaban en el aire sin estrellas. La belleza del cielo, cuya ausencia nota Dante en este comienzo con lágrimas en los ojos, será lo primero que recuperará cuando logre salir del abismo. Este canto es, en efecto, un nuevo comienzo, el primer contacto con los muertos; su filiación con el descenso de Eneas al Averno se evidencia en las tantas citas del libro VI de la *Eneida*.

El peregrino divisa una asombrosa multitud que no merecerá ninguna definición positiva, análoga a los sepultos virgilianos que nunca encontrarán reposo: son los que nunca estuvieron vivos, por lo que desean para siempre una verdadera muerte; son los que no merecen elogios ni críticas, por lo que están destinados al olvido. Ni el más allá los recibe, ni el mundo los recuerda. Virgilio le indica a Dante, en consecuencia, que no se detenga en ellos: sus nombres no deben ser registrados en la *Comedia*, para no estar en nuestra memoria. Asistimos así al primer contrapaso del libro (cfr. Introducción: «La filosofía en Italia en la Baja Edad Media»), que es físico y también psicológico: quienes en vida no siguieron ninguna bandera, están destinados a seguir una que jamás se detiene; la sangre y las lágrimas que estos personajes no derramaron por ningún ideal, son provocadas por insectos; pero la gravedad de su condición

moral deriva tal vez de la envidia que tienen aun de suertes que, como Dante verá durante el viaje, son objetivamente peores (v. 48).

Ya en este primer encuentro, el poeta innova notablemente respecto de la tradición, que no indica ningún lugar particular para los tibios que Cristo vomitará (*Apoc* 3, 15-19). Un antecedente se encuentra en la apócrifa *Visio Pauli*, según la cual quienes no hicieron ni el bien ni el mal estarán en un río de fuego. Dante los excluye del Infierno mismo, reuniéndolos con los ángeles neutrales, aquellos que no se rebelaron ni fueron fieles a Dios; esta categoría, que si bien no es mencionada en la Biblia, estaba presente en textos literarios, filosóficos y teológicos: Dante probablemente los toma de Clemente de Alejandría, Pietro Olivi o Hugo de san Víctor. Más allá de las motivaciones biográficas de un escritor que está pagando su compromiso civil con el exilio, al mediar la lectura del *Purgatorio* se nos revelará en qué consiste —quizá— la despreciable culpa de los pusilánimes: en la vida, se desentendieron de la libertad, que es el mayor don que Dios les da a los hombres (*Par* V, 19). No hacer uso de ella es despreciar el privilegio divino de estar obligados a ejercerla (*Purg* XVI, 79).

Como le indica Virgilio, Dante sigue caminando. Ve desde lejos muchas almas reunidas a la orilla de un río, que se muestran ansiosas de atravesarlo. Comprendemos entonces que hasta ahora los peregrinos han visitado el vestíbulo del Infierno, separado del Infierno mismo por el Aqueronte.

Dante pregunta por la identidad y la condición de esa gente. Virgilio, por primera vez, le dice que espere: lo sabrá a su debido momento. Avergonzado, el discípulo se abstiene de hablar. Oye en silencio las maldiciones desesperadas y estériles de las almas que suben a la barca; y en silencio ve cómo, antes de que esta llegue a la otra orilla, ya se han reunido más almas de este lado: la cantidad de condenados

será siempre sorprendente, aun para el peregrino que conoce el mal del mundo. En silencio, escucha cómo el barquero Caronte se niega a cruzarlo a él.

Como Virgilio le hace notar a Dante, esta negativa es de vital importancia. Dante y el lector son invitados a darles a las palabras de Caronte su verdadero significado: si, como él dice, por allí no pasa ningún bueno, y Dante no pasará por allí tampoco después de su muerte, intuimos que Dante es bueno. Se trata de la primera profecía que el peregrino recibe acerca de su destino individual, y es excepcionalmente positiva: está destinado a la salvación. Es un pecador, y como tal lo conocimos; pero no está cómodo en la selva que simboliza el mal, y también su angustia. De nuevo, la promesa del bien supremo mitigará lo que haya que vivir para alcanzarlo.

Al responder a la segunda pregunta de Dante (por qué las almas están tan ansiosas de ir al Infierno), Virgilio expresa una idea digna de reflexión: la justicia divina, insondable, transforma el terror en deseo. Independientemente de las observaciones psicológicas que estas palabras le sugieren al lector moderno, tal vez con peligroso anacronismo, se advierte en ellas una interesante noción teológica: persiste en los condenados, al conocer su suerte, algo del sentido de justicia; aun en los malos hay un resabio de Dios.

Un terremoto sacude al inframundo. Dante se desmaya. Como había entrado a la selva sin darse cuenta, al volver en sí se encontrará en el Infierno: es evidente que no elige el mal con el pleno dominio de sus facultades.



Dante y Virgilio ante la puerta del Infierno.

IV

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
3 come persona ch'è per forza desta;

e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
6 per conoscer lo loco dov'io fossi.

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
9 che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
12 io non vi discerneva alcuna cosa.

«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto.
15 «Io sarò primo, e tu sarai secondo».

E io, che del color mi fui accorto,
dissi: «Come verrò, se tu paventi
18 che suoli al mio dubbiare esser conforto?».

v. 1 *profundo sueño*: en el que había caído en el último episodio narrado (*Inf* III 135-136). Se trata de una cita de la *Eneida*, primer indicio de la centralidad que tendrá Virgilio en el episodio: cfr. *En* VII 458.
vv. 7-8 Sin saber cómo atravesó el río Aqueronte, Dante se da cuenta de que está del otro lado, en el borde del Infierno mismo, que se describe aquí, por primera vez, como un abismo.

IV

Rompí el profundo sueño en mi cabeza
un trueno grave, y yo me sacudí
como quien se despierta por la fuerza; 3

moví en torno los ojos descansados
estando ya de pie, y fijé la vista
para saber en qué lugar estaba. 6

Lo cierto es que me hallaba ya en el borde
del valle del abismo doloroso
que encierra estruendo de infinitos gritos. 9

Era hondo, brumoso y tan oscuro,
que aunque al fondo clavara la mirada
no lograba distinguir ninguna cosa. 12

«Descendamos ahora al mundo ciego»,
comenzó, todo pálido, el poeta.
«Yo iré primero, y tú vendrás segundo». 15

Y yo, que su color había advertido,
«¿Cómo te seguiré, si tienes miedo
tú que sueles calmarme en mis temores?». 18

v. 14 *pálido*: traduce el adjetivo *smorto*, que significa «del color de la muerte»; unido a *todo*, enfatiza el estado de ánimo que Virgilio, involuntariamente, manifiesta al discípulo.

v. 15 Esta posición (Virgilio delante y Dante detrás), que se mantendrá en casi todo el camino, es indicativa de la relativa jerarquía de los dos poetas; es importante recordarlo en un episodio en que Dante formará parte de una fila de poetas (cfr. vv. 100-102).

Ed elli a me: «L'angoscia de le genti
che son qua giù, nel viso mi dipigne
21 quella pietà che tu per tema senti.

Andiam, ché la via lunga ne sospigne».
Così si mise e così mi fé intrare
24 nel primo cerchio che l'abisso cigne.

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
27 che l'aura eterna facevan tremare;

ciò avvenia di duol sanza martiri,
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
30 d'infanti e di femmine e di viri.

Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
33 Or vo' che sappi, innanzi che più andi,

ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber battesimo,
36 ch'è porta de la fede che tu credi;

e s'e' furon dinanzi al cristianesimo,
non adorar debitamente a Dio:
39 e di questi cotai son io medesimo.

vv. 19-21 Virgilio le explica a Dante que su palidez no se debe al miedo, sino a la angustia y la piedad por quienes están perdidos en el Infierno (o, según otros estudiosos, en el primer círculo en particular).

v. 26 La ausencia de llanto, como se verá, corresponde a la ausencia de castigos físicos; los suspiros se deben al deseo sin esperanza de acceder a la contemplación.

v. 30 Esta primera enumeración de los habitantes del Limbo es ya una innovación dantesca, ya que para la tradición en el Limbo, luego del descenso de Cristo, sólo quedaban niños no bautizados (cfr. Comentario al Canto).

Y él me dijo: «La angustia de las gentes
de aquí abajo, me pinta sobre el rostro
esta piedad que por temor tú tomas.

Vamos: la larga senda nos apremia».
Así bajó, y así me hizo entrar
al primer círculo que aquel abismo ciñe.

Allí, según lo que podía oírse,
no había más dolor que el de suspiros,
que hacían que temblara el aire eterno;

provenía de la pena sin tormentos
que había en muchas turbas numerosas
de niños, de mujeres y varones.

El buen maestro a mí: «¿Tú no preguntas
qué espíritus son estos que tú ves?
Quiero que sepas, antes de que avances,

que no pecaron, y si tienen méritos,
no bastan, por la falta del bautismo,
que es puerta de la fe en la que tú crees;

si antes del cristianismo ellos vivieron,
no adoraron a Dios debidamente;
y yo mismo soy parte de estos últimos.

v. 36 En algunos manuscritos, aparece *parte*, y en otros, *porta*; se traduce este último término, porque la idea del bautismo como puerta de la fe parece más coherente con otros pasajes del poema (cfr. *Inf* II 29, y *Par* XXIV 52-78). De todos modos, también «parte» tendría el sentido de «parte fundamental, imprescindible».

vv. 33-39 Virgilio le explica a Dante quiénes habitan el primer círculo: los virtuosos que, habiendo vivido en la era cristiana, no fueron bautizados, y los que, habiendo vivido antes de Cristo, no creyeron en su futura llegada (es decir, los no judíos); y declara con sobriedad su pertenencia al último grupo, especificando el destino eterno de quienes, como él, vivieron en tiempos de engañosos dioses falsos (*Inf* I 72).

Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi
42 che sanza speme vivemo in disio».

Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
45 conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.

«Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»,
comincia' io per volere esser certo
48 di quella fede che vince ogne errore:

«uscicci mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?».
51 E quei che 'ntese il mio parlar coverto,

rispuose: «Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
54 con segno di vittoria coronato.

v. 41 *perdidos*: se afirma la condición, común a todos los condenados, de quienes «han perdido el don del intelecto» (cfr. *Inf* III 18).

v. 42 El castigo de desear eternamente la felicidad que se sabe inalcanzable, es de todos los habitantes del Infierno; en el caso de los habitantes del primer círculo, es el único castigo. El deseo es, para Dante, la manifestación de una falta, que sólo puede ser colmada plenamente con la beatitud: cfr. *Cv* III xv 3.

v. 45 *limbo*: literalmente, borde (en este caso, del Infierno); *suspendidas*: entre el deseo de contemplación, y la certeza de que no se podrá obtener.

v. 46 Nótese el afecto que manifiestan las palabras de Dante, consecuencia del «gran dolor» de saber que entre los condenados al Limbo está Virgilio; el doble vocativo parece obedecer al deseo del discípulo de confirmar que, a pesar de estar él destinado a la salvación y su guía no, sigue reconociéndolo como su maestro y su «dueño» (*señor*).

v. 48 Según los comentaristas antiguos, Dante quiere confirmar, a través de la experiencia directa que Virgilio pudo tener, el descen-

Por esas faltas, no por otra culpa,
perdidos, solamente esto nos hiere:
sin esperanza vivimos en deseo».

Gran dolor al oírlo entró en mi pecho,
pues supe que personas muy valiosas
en ese limbo estaban suspendidas.

«Dime, señor, dime, maestro mío»,
comencé yo para tener certeza
de aquella fe que vence todo error:

«¿Salió alguna vez alguien, por su mérito
o por el de otro, que luego se salvara?».
Y él que entendió mis palabras encubiertas,

respondió: «Yo era nuevo en este estado,
cuando vi que venía uno potente,
coronado con signo de victoria.

so de Cristo al Infierno, que no estaba en la Biblia sino sólo en el Evangelio Apócrifo de Nicodemo, y recién había sido incluido en el Credo en tiempos recientes: la traducción sigue esta interpretación tradicional. Algunos modernos han visto en esta actitud de Dante la irreverencia de poner en duda un hecho aceptado como dogma de fe, y entienden la palabra *errore* como «duda», atribuyéndole a Dante sólo la voluntad de saber quiénes fueron salvados por Cristo, que era motivo de discusión en la época.

v. 52 *nuevo en este estado*: hace poco estaba en el Limbo; habiendo muerto en el 19 a. C., y Jesús en el 33, Virgilio señala la brevedad de ese período en contraste con los años transcurridos hasta el momento en que tiene lugar el diálogo con Dante (1300), y tal vez con la eternidad de la pena a la que está destinado.

vv. 53-54 *uno potente / coronado con signo de victoria*: Cristo, que no es nombrado nunca en el Infierno; la perífrasis también puede remitir al no reconocimiento de Cristo, por parte de Virgilio, cuando lo vio llegar al Limbo coronado por una aureola atravesada por la cruz.

Trasseci l'ombra del primo parente,
 d'Abel suo figlio e quella di Noè,
 57 di Moisé legista e ubidente;

Abraàm patriarca e David re,
 Israèl con lo padre e co' suoi nati
 60 e con Rachele, per cui tanto fê,

e altri molti, e feceli beati.
 E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
 63 spiriti umani non eran salvati».

Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
 ma passavam la selva tuttavia,
 66 la selva, dico, di spiriti spessi.

Non era lunga ancor la nostra via
 di qua dal sonno, quand'io vidi un foco
 69 ch'emisperio di tenebre vincia.

Di lungi n'eravamo ancora un poco,
 ma non si ch'io non discernessi in parte
 72 ch'orrevol gente possedea quel loco.

vv. 55-57 *el primer padre*: Adán; *que legisó obediente*: enfatiza al mismo tiempo la autoridad de Moisés, que dictó el decálogo de las leyes, y la obediencia a Dios que caracterizó ese hecho.

vv. 59-60 *Israel*: Jacob, que fue llamado Israel después de la lucha con el ángel (*Gen* 32, 28); *el padre*: Isaac; *sus hijos*: los doce hijos que formaron las tribus de Israel en Canaan, la Tierra prometida; *Raquel* (cfr. *Inf* II 102), segunda esposa de Jacob, quien para casarse con ella, tuvo que casarse antes con su hermana Lea (cfr. *Purg* XXCII 100-108), y trabajar catorce años para su padre (*tanto había hecho*): cfr. *Gen* 29, 18-30.

v. 68 *donde me dormí*: traduce *sonno*; según otros manuscritos, *somma*, es decir, «la parte más alta». El sentido no cambia, ya que Dante se despertó en ese lugar: de todos modos, quiere decir que él y Virgilio no habían caminado mucho desde el momento, o el lugar, de su sueño.

La sombra se llevó del primer padre,
 la de su hijo Abel, la de Noé,
 la de Moisés que legisó obediente,

de Abraham patriarca y del rey David,
 de Israel con el padre y con sus hijos
 y Raquel, por quien tanto había hecho,

y muchos más, y los volvió beatos.
 Y quiero que tú sepas que antes de ellos,
 ningún otro ser humano fue salvado».

No dejábamos de andar porque él hablara.
 mientras tanto pasábamos la selva,
 la selva densa, digo, de las almas.

Nuestro camino aún no era muy largo
 desde donde me dormí, cuando vi un fuego
 que vencía al hemisferio de tinieblas.

Estábamos aún un poco lejos,
 pero en parte podía vislumbrarse
 que allí había personas honorables.

v. 69 El verso ha sido entendido de dos maneras distintas, que implican interpretaciones opuestas: se traduce aquella según la cual el verbo *vincia* sería una forma de *vincere* («vencer, derrotar»), atribuyendo al fuego, que simboliza la inteligencia de los paganos, una victoria parcial sobre las tinieblas que simbolizan la falta de fe: literalmente, Dante está viendo una semiesfera de luz (cfr. *En* I 727), cuyo carácter excepcional merece la descripción en cuestión; otros, en base al criterio filológico de la *lectio difficilior*, proponen leer *vincia* como forma del verbo latino *vincire* («envolver»), cuyo sujeto sería el «hemisferio de tinieblas» que prevalece sobre la luz del fuego, interpretando simbólicamente el pasaje como una constatación trágica de la limitación del conocimiento humano en relación con la falta de fe cristiana; acerca de este problema, cfr. Comentario al Canto.

«O tu ch'onori sciēzia e arte,
questi chi son c' hanno cotanta onranza,
75 che dal modo de li altri li diparte?».

E quelli a me: «L'onrata nominanza
che di lor suona sù ne la tua vita,
78 grazia acquista in ciel che sì li avanza».

Intanto voce fu per me uditā:
«Onorate l'altissimo poeta;
81 l'ombra sua torna, ch'era dipartita».

Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
84 sembiant'avevan né trista né lieta.

Lo buon maestro cominciò a dire:
«Mira colui con quella spada in mano,
87 che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
90 Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

v. 73 *ciencia y arte*: doctrina y técnica, dominios necesarios del poeta según la estética medieval: la ciencia como materia de la poesía, y el arte como técnica retórica.

vv. 76-78 El hecho de que algo del mundo —la fama en este caso— pueda influir en el criterio divino modificando el destino eterno de los condenados, es un rasgo de Humanismo notable.

v. 79 *una voz*: Dante no sabe quién habló, y por lo tanto no lo aclara; en base a los vv. 86-87, se suele pensar que se trata de la voz de Homero.

vv. 80-81 *altísimo poeta*: Virgilio, el más alto de los poetas, cuya sombra se había ido a rescatar a Dante.

v. 84 *ni triste ni contento*: el semblante de estos espíritus ha sido interpretado como manifestación de la condición de las almas del Limbo, que no sufren penas físicas ni tienen esperanza de felicidad, y, específicamente en relación con estos personajes, como muestra de

«Oh tú que das honor a ciencia y arte,
¿quiénes son estos cuyo gran honor
de la suerte del resto los separa?».

Me contestó: «El honorable nombre
que suena de ellos en la vida tuya
obtiene gracia en cielo que los premia».

Entonces una voz llegó hasta mí:
«Honoren al altísimo poeta;
vuelve su sombra, que se había ido».

Cuando la voz calló y estuvo quieta,
vi cuatro grandes sombras que venían
con semblante ni triste ni contento.

El buen maestro comenzó a decirme:
«Mira al que va con la espada en mano,
delante de los tres como señor:

es Homero, el poeta soberano,
Horacio sátiro es quien viene atrás,
tercero Ovidio, y último Lucano.

su sabiduría: según el modelo estoico, los hombres sabios no deben alegrarse ni sufrir demasiado.

vv. 86-88 El hecho de que Homero lleve una espada parece indicar la épica, el género de mayor prestigio en el sistema medieval, que caracteriza a sus obras (*Ilíada* y *Odissea*); camina delante de los demás «como señor», dada la jerarquía que Dante establece entre el mundo griego y el mundo latino. Dante considera a Homero «poeta soberano», sin haber leído sus obras, en base a los fragmentos citados por Aristóteles, Cicerón y Horacio, y al juicio de ellos sobre él.

vv. 89-90 *Horacio sátiro*: Quinto Horacio Flaco, poeta latino del s. I a. C., célebre por las *Odas*, aquí explícitamente recordado como autor de las *Sátiras*; *Ovidio*: Publio Ovidio Nasón, célebre autor de las *Metamorfosis*, que Dante recuerda implícita y explícitamente en innumerables ocasiones; *Lucano*: Marco Anneo Lucano, autor del poema *Farsalia*, fuente frecuente del poema dantesco.

Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
93 fannomi onore, e di ciò fanno bene».

Così vid'ì adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
96 che sovra li altri com'aquila vola.

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
99 e 'l mio maestro sorrise di tanto;

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
102 sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

Così andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
105 sì com'era 'l parlar colà dov'era.

v. 93 Como ya había anticipado en *Inf* 1 82, la condición de poeta es honorable. La declaración de Virgilio es de modestia; equivaldría «a través de mí, rinden honores a todos quienes comparten conmigo el nombre de poeta, y por eso está bien».

v. 94 *la bella compañía*: el grupo de poetas nombrados (Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano); como ha sido notado, los mismos cinco poetas son nombrados por Dante en la *Vita Nuova* (XXV 9) como ejemplo retórico de los rimadores vulgares (aunque allí Horacio es recordado como autor de la epístola *Ars poetica* en la que cita a Homero, y aquí se explicita su condición de autor de las *Sátiras*).

v. 95 *aquel señor del altísimo canto*: Homero. Con el mismo superlativo la voz a la que aluden los versos 80-81 (probablemente de Homero) había recibido a Virgilio: cada uno de ellos es considerado el más alto poeta de Grecia y de Roma.

Al compartir conmigo todos ellos
el nombre que sonó antes la voz sola,
me hacen honor, y es justo que lo hagan».

Vi así reunirse a la bella compañía
de aquel señor del altísimo canto
96 que vuela sobre todos como el águila.

Después de conversar algo entre ellos,
se volvieron a mí con un saludo,
y esto hizo sonreír a mi maestro.

Y más honor aun ellos me hicieron,
recibiéndome en su grupo de tal modo
102 que fui sexto entre tanta inteligencia.

Caminamos de este modo hasta la lumbrera,
hablando cosas que el callar es bello,
105 como lo era el hablar donde yo estaba.

v. 102 A través de este célebre verso, Dante se posiciona como continuador de la tradición greco-latina, destinado a seguir, en época cristiana y en lengua vernácula, la obra de los cinco paganos que lo precedieron. El verso tiene como fuente la *Tristia* (IV 10 54), donde Ovidio se pone cuarto detrás de los poetas elegíacos Tibulo, Galo y Propertio.

vv. 104-105 Dante no refiere la conversación que mantuvo con los poetas antiguos; algunos han imaginado que ellos le profetizaron su obra, por lo que sería inconveniente transcribirla: «Los retóricos no conceden que alguien hable de sí mismo sin una causa necesaria [...] porque no se puede hablar de alguien sin que el que habla elogie o repruebe a aquel de quien habla; y ambas razones se encuentran mal en la boca de todo aquel que hable de sí» (*Cv* II ii 3).

Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
108 difeso intorno d'un bel fumicello.

Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
111 giugnemmo in prato di fresca verdura.

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
114 parlavan rado, con voci soavi.

Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
117 sì che veder si potien tutti quanti.

Colà diritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
120 che del vedere in me stesso m'essalto.

vv. 106-111 El castillo habitado por los grandes espíritus del Limbo es una notable innovación de Dante, quien se basa en la descripción virgiliana de los campos Elíseos (cfr. *En VI* 628 y ss.) y en la literatura romance alegórica, para establecer una zona privilegiada en el Infierno cristiano. Indudablemente tiene, en cada una de sus partes, un significado simbólico acerca del cual, sin embargo, no había acuerdo entre los comentaristas antiguos: es posible que el castillo signifique la sabiduría o la filosofía, en cuyo caso los *altos muros* que lo cercan *siete veces* y las *siete puertas* simbolizarían sus siete partes (física, metafísica, ética, política, economía, matemática y dialéctica) o las siete artes liberales del *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y del *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música); quienes entienden, en cambio, que el castillo simboliza la nobleza humana, atribuye a las murallas y las puertas el significado de las siete virtudes, cuatro morales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza)

Al pie llegamos de un castillo noble,
siete veces cercado de altos muros,
que en torno defendía un lindo arroyo.

Este pasamos como tierra dura;
entré por siete puertas con los sabios:
llegamos hasta un prado fresco y verde.

Había gente de mirada grave y lenta,
de gran autoridad en sus semblantes;
hablaban cada tanto, con voz suave.

Caminamos hasta uno de los lados
a un sitio abierto, luminoso y alto,
de modo que podían verse todos.

Allí derecho, sobre esmalte verde,
me señalaron a las almas magnas
que todavía me exalto de haber visto.

y tres especulativas (inteligencia, ciencia y sapiencia). El *lindo arroyo* es claramente un obstáculo, que parece simbolizar las tentaciones mundanas; el hecho de que los poetas lo atravesasen como si fuera tierra simbolizaría su superación por parte de los sabios. Nótese que además de la presencia excepcional de la luz en el Infierno, un *prado fresco y verde* implica la presencia de vida.

vv. 113-114 La descripción de los sabios corresponde a la del magnánimo en el comentario de Tomás a la *Ética Nicomachea* de Aristóteles (cfr. *in Et IV* i 10).

v. 116 El lugar alto desde el cual Dante podrá ver a los espíritus del castillo es análogo al monte desde el cual Anquises le muestra a Eneas su descendencia (*En VI* 754-755): como se ve, Dante invierte la escena para establecer su destino no ya a partir de su futuro, como el héroe troyano, sino de su relación con el mundo clásico del pasado.

I' vidi Elettra con molti compagni,
tra 'quai conobbi Ettòr ed Enea,
123 Cesare armato con li occhi grifagni.

Vidi Cammilla e la Pantasilea;
da l'altra parte vidi 'l re Latino
126 che con Lavina sua figlia sede.

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;
129 e solo, in parte, vidi 'l Saladino.

Poi ch'innalzai un poco più le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno
132 seder tra filosofica famiglia.

Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
quivi vid'io Socrate e Platone,
135 che 'nnanzi a li altri più presso li stanno;

vv. 122-129 Esta primera serie de personajes de la vida activa corresponde, en su gran mayoría, a los orígenes de Roma, a partir de la historia de Troya. *Electra*: madre de Dárdano (mítico fundador de Troya), está rodeada de *muchos compañeros* troyanos, entre los cuales el gran héroe Héctor, hijo del rey de Troya Príamo, quien fue el mayor defensor de la ciudad hasta su muerte en el combate con Aquiles; *Eneas* (cfr. *Inf* I 13-27 y 32) y *Julio César*, para Dante, el fundador del Imperio; *la Pantasilea*: la reina de las Amazonas aliadas de los troyanos (cfr. *En* I 490); *Camila* (cfr. *Inf* I 107), el rey del Lacio *Latino* y su *hija Lavinia*, que será la esposa de Eneas, son los tres representantes del pueblo latino que, junto con los troyanos, dio origen a Roma. El *Bruto que expulsó a Tarquino* (diferenciado del que asesinó a Julio César, que como se verá está condenado entre los peores traidores) es el primer cónsul romano, que echó al último rey de Roma, Tarquinio el Soberbio, luego del suicidio de *Lucrecia* (v. 128), esposa de Colatino, que había sido violada por su hijo, Sexto Tarquinio; *Julia*, hija de Julio César y esposa de Pompeyo;

Yo vi a Electra con muchos compañeros,
entre ellos pude ver a Héctor y Eneas,
y armado a César, con feroz mirada.

Vi a Camila y a la Pantasilea;
y vi del otro lado al rey Latino
que con su hija Lavinia se sentaba.

Vi a aquel Bruto que expulsó a Tarquino,
Lucrecia, Julia, a Marcia y a Cornelia,
y al Saladino, solo y apartado.

Después de levantar algo los ojos,
vi al maestro de todos los que saben
sentado en filosófica familia.

Todos lo miran, rindiéndole honores:
yo vi sentados a Platón y Sócrates
más cerca de él, delante de los otros;

Marcia, esposa de Catón (cfr. *Purg* I 79-80) y *Cornelia*, madre de los Gracos (*Par* XV 129): junto con Lucrecia, mujeres virtuosas de la república romana. *Saladino*: el sultán de Egipto del siglo XII, Salhaddin, famoso por sus virtudes de gobierno; está *solo y apartado*, como único representante del grupo que vivió después de Cristo: evidentemente, Dante le atribuye virtudes análogas a las de los paganos.
v. 130 El hecho de que Dante levante la vista implica la superioridad de los personajes que se enumerarán en los versos siguientes, que se dedicaron a la vida contemplativa.

v. 131 *al maestro de todos los que saben*: Aristóteles, siempre considerado por Dante «maestro de los filósofos» (cfr. *Cv* IV viii 16; *DVE* II x 1), de enorme autoridad. Las obras aristotélicas que se conocían en la Edad Media tuvieron una gran influencia en los libros de Dante: cfr. «Introducción: La filosofía en Italia en la Baja Edad Media».

v. 134 *Platón y Sócrates*: Dante los considera, siguiendo a Cicerón, los iniciadores de la filosofía moral que luego perfeccionaría Aristóteles (cfr. *Cv* IV vi 13-16). De Platón, probablemente conocía el *Timeo*.

Democrito che 'l mondo a caso pone,
 Diogenès, Anassagora e Tale,
 138 Empedoclès, Eraclito e Zenone;

e vidi il buono accoglitor del quale,
 Diascoride dico; e vidi Orfeo,
 141 Tulio e Lino e Seneca morale;

Euclide geomètra e Tolomeo,
 Ipocràte, Avicenna e Galieno,
 144 Averois che 'l gran comento feo.

Io non posso ritrar di tutti a pieno,
 però che sì mi caccia il lungo tema,
 147 che molte volte al fatto il dir vien meno.

La sesta compagnia in due si scema:
 per altra via mi mena il savio duca,
 150 fuor de la queta, ne l'aura che trema.
 E vegno in parte ove non è che luca.

vv. 136-138 Se enumeran los filósofos que, algo más lejos que Sócrates y Platón, rodean a Aristóteles: *Demócrito*, que consideraba que el mundo se había construido por el encuentro casual de los átomos; *Diógenes*: según algunos, el Cínico (s. IV a. C.); según otros, Diógenes de Apolonia (s. V a. C.), discípulo de Anaxímenes; *Anaxágoras*: maestro de Pericles (s. V a. C.); *Tales*: de Mileto (s. IV a. C.), considerado el fundador del pensamiento filosófico; *Zenón*: según algunos, de Elea (s. V a. C.), y según otros Zenón de Citio (s. III a. C.), fundador de la escuela estoica.

vv. 139-140 Diáscorides de Cilicia, médico del s. I d. C., quien ordenó las cualidades medicinales de las hierbas en el famoso tratado *De re medica*.

vv. 140-144 En estos versos, se agregan sabios de disciplinas distintas. *Orfeo* y *Lino* son míticos poetas griegos, que Dante conoce, respectivamente, a través de Ovidio (*Met* XI l y ss.) y Virgilio

Demócrito, que ve azaroso al mundo,
 Diógenes, Anaxágoras y Tales,
 Empédocles, Heráclito y Zenón;

y al buen ordenador de cualidades,
 de Diáscorides hablo; y vi a Orfeo,
 a Tulio y Lino, y Séneca moral;

a Tolomeo y a Euclides el geómetra,
 Hipócrates, Galeno y Avicena,
 y el del gran comentario: Averroes.

A todos no podría aquí nombrarlos,
 porque tanto me urge el largo tema,
 que a veces cede el verbo ante los hechos.

La sexta compañía en dos se parte:
 a otra senda me lleva el sabio guía,
 fuera de la quietud, al aire tembloroso.
 Llego a un sitio en que no hay ninguna luz.

(*Bucol* VI 67; IX 56): su colocación junto con *Tulio* (Cicerón) y *Séneca moral* parece remitir a la función ética que la tradición atribuía a estos poetas, que en el caso de Orfeo es explícito en *Cv* II i 3; *Euclides*: de Alejandría (s. IV-III a. C.), padre de la geometría; *Hipócrates*: (s. IV a. C.), célebre médico autor de los *Aforismos* (cfr. *Par* XI, 49); *Tolomeo*: (s. II a. C.) astrónomo de Alejandría, padre del sistema geocéntrico aceptado antes de la revolución copernicana, y que Dante sigue en su concepción del más allá; *Galeno*: médico del s. II d. C.; *Avicena*: médico y filósofo persa del s. X d. C.; *Averroes*: filósofo y médico árabe del s. XII d. C., autor de un famoso comentario de la obra de Aristóteles que fue causa de un gran debate doctrinal. Acerca de las posiciones averroístas de Dante, cfr. Comentario al Canto.

v. 148 La fila de seis poetas se divide en dos, y Dante y Virgilio prosiguen su camino.

COMENTARIO A *INFERNO IV*

Dante se despierta del mismo sueño que cerraba el canto anterior. Repuesto del cansancio de la selva, se ve al borde de un abismo: de algún modo que desconoce, fue trasladado del vestíbulo del Infierno, al Infierno mismo.

Virgilio empalidece porque ambos se encuentran en su círculo, que hospeda a quienes están condenados sólo por no haber tenido fe cristiana, en su caso antes de que esa fe se revelara. La admiración de Dante por el mundo pagano roza la herejía: como se apura a decir Virgilio, los habitantes adultos del Limbo no pecaron, lo que después de Adán parece teológicamente inconcebible. El peregrino siente dolor al saber quiénes están allí, suspendidos entre el deseo de conocer la verdad y la conciencia de que no la verán nunca: con afecto y delicadeza, le pregunta al maestro si alguien salió alguna vez de ese círculo (vv. 46-50).

No es una pregunta banal: nos recuerda la tradición cristiana sobre el Limbo, y permite advertir la novedad del Limbo dantesco. Más allá de imágenes e ideas de la cultura clásica y patristica, la principal fuente de este canto es la *Summa Theologiae* de Tomás (*Sum Theo III Supl. q. 69 aa. 5 y 6*): de esta deriva su ubicación como borde externo del Infierno, pero difiere respecto sus habitantes y su condición. Para Tomás, el Limbo hospeda a los niños muertos antes del bautismo (*limbus puerorum*), y hospedó, hasta el descenso de Cristo, a los judíos virtuosos que vivieron antes de la resurrección (*limbus Patrum*). Dante recuerda fugazmente a los primeros, dedicándoles una palabra (*niños*, v. 30), y se detiene siete versos acerca de los segundos (vv. 55-61); pero lo que le más parece interesarle, aquello que será el centro del canto y volverá otras veces en el poema, es el destino de los paganos virtuosos, ausentes del Limbo de Tomás: vivieron antes de Cristo, no creyeron en su futura llegada; algunos

tienen tal fama en el mundo, que Dios les da la prerrogativa de pasar la eternidad en un noble castillo en el que el aire no tiembla por suspiros, y hay un prado, y hay luz.

La relación entre la luz y las tinieblas presenta simbólicamente el tema central de este canto: la altísima dignidad de la sabiduría humana, y su insuficiencia para alcanzar la verdad última sin el auxilio de la fe. Cual de las dos quiso enfatizar Dante, como se explica en la nota al v. 69, se sigue discutiendo. Tal vez quiso que el problema del verbo *vincia* no pudiera resolverse, para que osciláramos entre la admiración por la inteligencia y la tragedia de su límite, entre la tristeza pálida de Virgilio y su palabra deslumbrante.

A estas novedades teológicas se suma un hecho notable: Dante encuentra, junto con los paganos (representantes del mundo que considera preparación providencial del cristianismo) algunos infieles «positivos» como Dioscórides, Tolomeo, Saladino, Avicena, Galeno y Averroes. ¿Cuál es el rasgo que los une con quienes vivieron antes de Cristo? El poeta los llama espíritus magnos, expresión que deriva de la idea aristotélica de *magnanimitas*: el justo medio virtuoso que se opone tanto al exceso de presunción como a su defecto, que es la pusilanimidad. La pusilanimidad que Dante acaba de encontrar en aquel no-lugar despreciable, del otro lado del río. La pusilanimidad que, si no fuera por Virgilio, fue hace tan poco su propio riesgo.

Estos espíritus magnánimos, independientemente de su origen y tradición, están excluidos de la salvación y unidos por la conciencia virtuosa de la propia grandeza, capaz de afrontar empresas nobles. De tal conciencia deriva el honor que Dante percibe (vv. 70-72), y también el drama de su condición. El dolor sin martirios del Limbo, que los suspende eternamente en deseo, es tal vez el más grave de todo el Infierno: sin ningún contrapaso sensorial, son los condenados que más pueden meditar acerca de lo que nunca tendrán.

Su sufrimiento, percibido como injusto por el peregrino, es el más duradero del libro: nos acompañará en la sobria melancolía de Virgilio, y su círculo será el único recordado en el *Purgatorio* (*Purg* I 78-81, 85-90; *Purg* VII 25-36; *Purg* XXII 100-114), e indirectamente en el *Paraíso* (XIX 70-78).

Dentro del selecto grupo de almas célebres, uno aún más selecto, de poetas, recibe al peregrino como a aquel que seguirá su alto canto. Homero encabeza la fila, Dante será sexto. Los criterios de elección por parte del escritor de los cuatro latinos (Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano) han sido objeto de distintas interpretaciones: según algunos, su presencia deriva de la fama de la que gozaban en la Edad Media; según otros, el epíteto *sátiro* que acompaña al nombre de Horacio evidencia la voluntad de Dante de inscribir su propio poema en una tradición no sólo «trágica», sino también de «comedia» (acerca de estos géneros, cfr. Introducción: «La *Comedia* como género»); así, Virgilio estaría presentándole al discípulo un modelo necesario para su nueva obra, que excederá el bello estilo de la *Eneida*, única fuente que el peregrino había reconocido en la selva oscura para su obra de juventud (*Inf*I, 85-87).

Después de conversar de cosas que para Dante es bello callar —y para nosotros imaginar—, el peregrino sigue su camino, detrás del maestro. Acaso sepa ya que, después del viaje, deberá escribir un poema digno del grupo que le hizo el honor de recibirlo.



El noble castillo del Limbo.

V

3 Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia
e tanto più dolor, che punge a guaio.

6 Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.

9 Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata

12 vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

15 Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte.

18 «O tu che vieni al doloroso ospizio»,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto offizio,

v. 2 *que menos lugar ciñe*: luego de la descripción del Infierno como un abismo (*Inf* IV 8), se presenta aquí su forma de cono invertido, por la cual cada círculo, a medida que se desciende, tiene un radio menor.

v. 4 *Minós*: mítico rey de Creta, que en la poesía antigua se imaginaba como juez infernal. Dante, siguiendo a Virgilio (*En* VI 432-3), le asigna la tarea de indicar el lugar eterno de cada condenado.

V

De ese modo bajé del primer círculo
al segundo, que menos lugar ciñe,
y mucho más dolor, que incita al grito.

6 Allí Minós horriblemente gruñe;
examina las culpas en la entrada;
juzga y sentencia según cuánto retuerce.

9 Digo que cuando el alma mal nacida
se le presenta, toda se confiesa,
y ese administrador de los pecados

12 ve qué sitio del Infierno es para ella;
se envuelve con la cola tantas veces
como grados dispone que ella baje.

15 Siempre delante de él hay muchas almas;
van al juicio por turnos, una a una;
dicen y oyen, y abajo son lanzadas.

18 «Oh tú que vienes al hospicio doloroso»,
me dijo a mí Minós cuando me vio,
suspendiendo la acción del gran oficio,

Horriblemente gruñe: a diferencia de la tradición, el Minós dantesco tiene rasgos bestiales, entre los que se destaca la cola larga que se presenta en los vv. 11-12.

v. 7 *el alma mal nacida*: nacida para su desgracia; el alma de quienes hubieran preferido no nacer.

«guarda com'entri e di cui tu ti fide;
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!».
21 E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?

Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
24 ciò che si vuole, e più non dimandare».

Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
27 là dove molto pianto mi percuote.

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
30 se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
33 voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
36 bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
39 che la ragion sommettono al talento.

v. 20 Minós, como antes Caronte, intenta obstaculizar el ingreso de Dante, haciéndole notar que al Infierno es fácil entrar, pero –se sobreentiende– no salir. Tal facilidad es tradicional tanto para el cristianismo (cfr. *Mateo* 7, 13), para el cual la vía del bien es estrecha, como para el paganismo: cfr. *En* VI 126-129.

vv. 22-24 Virgilio dice aquí por segunda vez la fórmula de *Inf* III 95-96 (cfr. nota a estos versos).

v. 34 Verso muy discutido: según algunos, *la ruina* (*el vórtice*) es la entrada al segundo círculo, y por lo tanto las maldiciones son las de quienes acaban de llegar; según otros, es el centro del tornado;

«mira bien adónde entras y a quién sigues;
que el ancho de la entrada no te engañe».
Y a él mi guía: «¿Por qué sigues gritando?

En su viaje fatal no te interpongas:
así se quiere allí donde se puede
lo que se quiere, y no hagas más preguntas».

Ahora empiezan las notas dolorosas
a hacérseme sentir; ahora he llegado
allí donde un gran llanto me golpea.

Llegué a un sitio que de toda luz es mudo,
que muge como el mar por la tormenta,
cuando vientos contrarios lo combaten.

El tornado infernal, que nunca amaina,
arrastra a los espíritus con fuerza:
girándolos, golpeándolos los daña.

Cuando llegan al vórtice se elevan
los gritos, con el llanto y el lamento;
la potencia divina allí maldicen.

Me di cuenta de que esa es la tortura
dada a los pecadores de la carne,
que la razón someten al instinto.

otros, finalmente, consideran que hay un lugar en el que las almas doblan, arrastradas por el viento con mayor violencia.

v. 38 *pecadores de la carne*: los lujuriosos.

v. 39 Es la definición de quienes pecaron de incontinencia, que en la concepción ética de Dante, siendo la razón un don que Dios le da al hombre para que ejerza su libertad, implica la renuncia a la dignidad humana. Significativamente comparadas con animales, las almas de los lujuriosos se dejaron dominar voluntariamente por el instinto sin oponerle el uso de la razón, por lo que, en su castigo eterno, son arrastradas por el viento sin poder oponer resistencia: se trata de un contrapaso por semejanza.

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
42 così quel fiato li spiriti mali

di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,
45 non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
48 così vid'io venir, traendo guai,

ombre portate da la detta briga;
per ch'ì' dissi: «Maestro, chi son quelle
51 genti che l'aura nera sì gastiga?».

«La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,
54 «fu imperadrice di molte favelle.

A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
57 per tòrre il biasmo in che era condotta.

v. 40 En este primer símil con aves (serán tres: cfr. vv. 45 y ss., y 82 y ss.), se presenta un elemento de pasividad que volverá en el episodio central del canto; en este caso, son las alas las que llevan a los pájaros, siendo estos objeto de la acción de aquellas.

v. 46 *lamentos*: traduce el italiano *lai*; este deriva de un término francés que indicaba un género poético narrativo, que cantaba amores infelices (de allí su significado, en provenzal y en italiano, de «lamento»). Luego de la asociación entre el leopardo y el mundo francés de *Inf I* 42 (cfr. nota a este verso), el «ínculo se especifica, a través de esta palabra, con la literatura francesa (cfr. Comentario al Canto).

Como las alas a los estorninos
los llevan en invierno en gran bandada,
el viento a los espíritus malvados,

sacude aquí, allá, arriba, abajo.
Nunca los reconforta la esperanza
ni de una pausa ni de menor pena.

Como grullas que cantan sus lamentos,
haciendo de ellas en el aire larga línea;
así yo vi venir, lanzando quejas,

sombras llevadas por aquella guerra;
yo pregunté: «Maestro, ¿quiénes son
esos que así castiga el aire negro?».

«La primera de las que deseas
tener noticias», contestó él entonces,
«fue emperatriz de idiomas muy distintos.

Se entregó tanto al vicio de lujuria,
que la lascivia hizo lícita en su ley,
para evitar la infamia de sus actos.

v. 54 «fue emperatriz de pueblos que hablaban muchas lenguas distintas»; como dirá en el v. 58, se trata de Semíramis, reina asiria del s. XIV a. C., citada con frecuencia en la Edad Media, en base a un pasaje de la historia de Roma de Paulo Orosio, como ejemplo de lujuria.

vv. 56-57 Según Paulo Orosio, Semíramis cambió la legislación para que pudiera hacerse todo lo que se deseara, con el fin de legitimar su amor incestuoso por el hijo.

Ell'è Semíramis, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
60 tenne la terra che 'l Soldan corregge.

L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
63 poi è Cleopatràs lussuriosa.

Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
66 che con amore al fine combatteo.

Vedi Paris, Tristano»; e più di mille
ombre mostrommi e nominommi a dito,
69 ch'amor di nostra vita dipartille.

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e 'cavalieri,
72 pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

v. 59 *Nino*: rey de Asiria, marido de Semíramis.

v. 60 «Reinó en Egipto, la tierra que Nino había conquistado y que hoy gobierna el sultán». Según otros, *la tierra* es la Babilonia asiria, que Dante no distinguiría de la egipcia.

vv. 61-62 Se trata de Dido, reina de Cartago que, por amor a Eneas, traicionó las cenizas de su marido Siqueo, y al ser abandonada por el héroe troyano en pos de su destino, se quitó la vida (cfr. *En IV*). Dante, como era tradición en la Edad Media, interpreta el episodio virgiliano en clave moral, como símbolo del contraste entre razón y pasión: cfr. *Cv IV xxvi 7-9*.

v. 63 *Cleopatra*: reina de Egipto del s. I a. C., amante de Julio César y luego de Antonio, que se quitó la vida para no caer prisionera de Octaviano.

Ella es Semíramis, de quien se lee
que a Nino sucedió siendo su esposa:
reinó en la tierra que el sultán gobierna.

La otra enamorada se dio muerte,
infel a las cenizas de Siqueo;
después está Cleopatra lujuriosa.

Ves a Helena, por la que tan terrible
tiempo pasó, y ves al gran Aquiles,
que al final con amor libró el combate.

Ves a Paris, Tristán...»; y más de mil
sombras me fue indicando con el dedo
que hizo el amor partir de nuestra vida.

Después de que nombrara mi maestro
a antiguas damas y a los caballeros,
casi por la piedad perdí el sentido.

v. 64 *Helena*: la bella mujer de Menelao, cuyo rapto por parte de Paris fue causa de la guerra de Troya (*tan terrible tiempo*).

v. 65 *el gran Aquiles*: el guerrero griego invencible en las batallas, quien según una leyenda medieval que se basa en Servio (*ad Aen III 321*), fue asesinado por Paris, el hermano de Polixena, de quien se había enamorado.

v. 67 *Paris*: hijo del rey de Troya Príamo, fue el raptor de Helena; *Tristán*: caballero de la Mesa Redonda, que se enamoró de la mujer de su tío, el rey Marco, y fue asesinado por él.

v. 69 Este grupo de almas se caracteriza por haber perdido la vida a causa de la lujuria: además de los homicidios y suicidios mencionados, Helena había sido asesinada, según una leyenda, por una mujer griega cuyo marido había muerto en la guerra que ella había ocasionado, y Semíramis había sido asesinada por el hijo de quien se había enamorado.

I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
75 e paion sì al vento esser leggeri».

Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
78 per quello amor che i mena, ed ei verranno».

Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
81 venite a noi parlar, s'altri nol nega!».

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
84 vegnon per l'aere, dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
87 sì forte fu l'affettüoso grido.

«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
90 noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

v. 78 *el amor que los está llevando*: a través de esta metonimia, Virgilio indica la naturaleza del contrapaso: el viento que los arrastra eternamente es el resultado del amor que los llevó a la condena.

v. 82 En este tercero y último símil de los lujuriosos con las aves, se enfatiza más que nunca su carácter pasivo: en este caso, el sujeto es *el deseo*, como en el v. 84 lo es *sus ansias*; así, las palomas son llevadas por el instinto (claramente sexual, si se dirigen al nido), del mismo modo en que los condenados se dejaron llevar por la pasión. Se trata de una cita virgiliana (*En* V 213-217), a la que Dante agrega, precisamente, los elementos centrales del *deseo* y las *ansias*.

v. 85 El grupo, precisamente, de las almas cuya lujuria las llevó a la muerte.

v. 88 *ser vivo* traduce *animal*; cfr. *Inf* II, nota a v. 2; el espíritu ha reconocido que Dante, a diferencia de las almas de los condenados, tiene un cuerpo.

Y comencé: «Poeta, yo querría
hablar con esos dos que vuelan juntos,
y en el viento parecen tan livianos».

Y él a mí: «Lo harás cuando se acerquen
más a nosotros: ruégales que vengan
por el amor que los está llevando».

Al girarlos el viento hacia nosotros,
moví la voz: «Oh almas angustiadas,
vengan a hablarnos, si nadie lo prohíbe».

Como palomas que el deseo llama
al dulce nido, con alas firmes y altas
van por el aire, llevadas por sus ansias,

salieron de la fila en que está Dido,
por el aire maligno hacia nosotros,
tal fuerza y tal afecto hubo en mi grito.

«Oh ser vivo benévolo y amable,
que en el aire perdido nos visitas
a los que el mundo teñimos con sangre,

v. 90 El personaje que habla, que hasta el momento no se ha presentado, da un primer dato acerca de la condición general de su grupo: su conducta provocó la muerte violenta.

vv. 88-93 Las dos primeras estrofas pronunciadas por el personaje consisten en una estrategia de *captatio benevolentiae*, es decir que a pesar del esfuerzo que supone *mover la voz* para hacerse oír por sobre el ruido del viento, esta condenada se detiene en un largo parlamento que no contiene ninguna información; *mal perverso*: según algunos, se refiere al castigo, en cuyo caso perverso tendría el significado de «atroz, fuera de toda norma»; según otros, al pecado cometido (causa del castigo), caracterizado, según la definición de *perverso* del *Convivio* (III xv 14): «quien se ha colocado fuera del orden debido».

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
93 poi c' hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
96 mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
99 per aver pace co' seguaci sui.

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
102 che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
105 che, come vedi, ancor non m'abbandona.

vv. 94-99 Luego de ofrecerse gentilmente a conversar con los peregrinos, el personaje se presenta, como es habitual en el poema, a través de una perífrasis geográfica, que indica la ciudad de Ravenna. Es probablemente en este momento que Dante reconoce a Francesca, hija del señor de Ravenna Guido da Polenta, que en 1275 había sido dada como esposa por motivos políticos a Gianciotto Malatesta, señor de Rimini. Francesca había protagonizado pocos años antes un evento violento causado por su romance con Paolo Malatesta, su cuñado. Gianciotto descubrió a los amantes en algún momento entre 1283 y 1285, y los mató. De esta historia, que debió conmocionar a la sociedad italiana de la época, no nos han llegado documentos independientes del poema dantesco.

v. 100 El verso con el que Francesca comienza a narrar su historia es una justificación del enamoramiento de Paolo por ella, a través de una declaración que remite a una noción del *Dolce Stil Novo*, movimiento filosófico y poético al que perteneció Dante de joven, que identifica la nobleza del alma con la presencia potencial del amor: acerca de esta concepción, cfr. «Introducción: La literatura en la Italia del siglo XIII». El verso recuerda el comienzo de un soneto de Dante de la *Vita Nuova* (*Amor e cor gentil sono una cosa*), involucrándolo directamente, y con él a la cultura literaria de la época: Francesca se caracteriza,

si el rey del universo fuera amigo,
por tu paz rogaríamos nosotros,
pues te apiadas de nuestro mal perverso.

De lo que oír y hablar ustedes quieren,
oiremos y hablaremos con ustedes,
96 mientras el viento, como ahora, calle.

Yace la tierra donde yo nací
sobre aquel mar en donde el Po descende
a hallar paz con los ríos que lo siguen.

Amor, que al corazón noble se aferra
lo tomó a él por el hermoso cuerpo
que me quitaron, y el modo aún me hiere.

Amor, que no perdona al que es amado,
me tomó por su belleza con tal fuerza,
que como ves, aún no me abandona.

así, como una lectora, y su pecado excede de este modo su ámbito privado para vincularse con una noción de amor extraconyugal que podría haber sido alentado por la lectura.

v. 101 *hermoso cuerpo*: la mención del objeto del amor de Paolo (*la bella persona*) es el primer indicio de una distorsión, por parte de Francesca, de la noción de amor *stilnovista*, que implica su carácter espiritual.

v. 102 *el modo aún me hiere*: según algunos, se refiere al modo en que la amó Paolo; según otros, al modo en que le fue quitado el cuerpo, es decir a la violencia de su muerte.

v. 103 Análogo al verso 100, este justifica el enamoramiento de Francesca por Paolo, a través de otra noción *stilnovista* que ya había sido incluida en el tratado de Andreas Capellanus (*Amor nil posset amori denegare*), según el cual toda persona amada corresponde necesariamente el amor recibido. Tanto este verso como el 100 implican una concepción fatalista de la pasión amorosa, que como se comprenderá al leer el Canto XVIII del *Purgatorio*, no coincide con la del Dante autor de la *Comedia*: cfr. Comentario al Canto.

v. 104 *su belleza*: como el término *persona* (*cuerpo*), también en este caso se manifiesta la atribución de una noción espiritual a la condición sensual de estos amantes.

- Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense».
106 Queste parole da lor ci fuor porte.
- Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
111 fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».
- Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
114 menò costoro al doloroso passo!».
- Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
117 a lagrimar mi fanno tristo e pio.
- Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
120 che conosceste i dubbiosi disiri?».
- E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
123 ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

v. 106 Como la conclusión de un silogismo, el verso que cierra la anáfora, una vez más presenta a los amantes como objetos pasivos de Amor, que en la versión de los hechos que da Francesca aparece como el sujeto responsable de su condena. Según algunos filólogos, este verso y el siguiente habrían sido pronunciados por Paolo, lo que justificaría el pronombre *ellos* del v. 108.

v. 107 *Caina*: como se verá en el Canto XXXII, una de las zonas en que se divide el noveno círculo, destinado a los traidores. Francesca —o Paolo, según otros— está profetizando que su marido (todavía vivo en el momento del viaje) está destinado a la condena de los traidores de los parientes, que toma su nombre de Caín, asesino de Abel.

Amor nos llevó a ambos a una muerte.
Al que nos apagó espera Caína».
Estas palabras de ellos nos llegaron.

Cuando oí a esas almas castigadas,
bajé la vista y tanto estuve así
que el poeta me preguntó: «¿En qué piensas?».

Cuando le respondí, empecé: «¡Ay, qué triste!
¡qué dulces pensamientos y deseo
los llevó a dar el paso doloroso!».

Después me volví a ellos y hablé yo,
y comencé: «Francesca, tus martirios
me invitan a llorar triste y piadoso.

Dime: en tiempo de los suspiros dulces,
¿de qué manera Amor les permitió
conocer los deseos aún inciertos?».

Me respondió: «Ningún dolor más grande
que el de acordarse de tiempos felices
en la desdicha; y lo sabe tu maestro.

v. 116 *Francesca*: nombrándola, Dante muestra haberla reconocido a pesar de que ella no dijo su nombre.

vv. 118-120 La pregunta que hace Dante permite deducir el objeto de su largo pensamiento previo (vv. 109-111); es probable que el peregrino, habiendo oído que Francesca justificaba su pecado citando versos que él mismo podría haber escrito, sospeche —como la respuesta confirmará— que la lectura puede haber contribuido a su condena.

v. 123 *tu maestro*: según algunos, Virgilio (cfr. *En* II 3-4 y IV 653-657); según otros, Boecio: cfr. *Cons* II iv 2.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
126 dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
129 soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
132 ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
135 questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
138 quel giorno più non vi leggemmo avante».

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangëa; sì che di pietade
141 io venni men così com'io morisse.
E caddi come corpo morto cade.

vv. 127-129 Francesca cuenta que ella y Paolo leían (probablemente en francés: cfr. Comentario al Canto) la historia de Lancelot del Lago, que se había enamorado de Ginebra, esposa del rey Arturo. Nótese que también el amor de Lancelot, en la formulación de Francesca, aparece como el sujeto de la acción.

vv. 130-131 La mirada como acceso del amor y la palidez del enamorado son elementos tradicionales del proceso de enamoramiento, tanto en la literatura clásica (cfr. Ovidio, *Ars amatoria* I) como en la medieval (cfr. Andreas Capellanus, *De Amore* II, 8).

Pero si conocer la raíz primera
de nuestro amor con tanto afecto anhelas,
diré como el que a un tiempo llora y dice.

Leíamos un día por placer
de Lancelot y el amor que lo oprimía;
solos estábamos, sin sospecha alguna.

Más de una vez unió nuestras miradas
esa lectura, y empalidecimos,
pero el que nos venció fue un solo punto.

Al leer que la sonrisa tan deseada
era besada por aquel amante,
él, que jamás de mí será alejado

la boca me besó mientras temblaba.
El libro y su escritor fueron Galeoto:
ya no leímos más desde ese día».

Mientras una de las almas esto dijo,
la otra lloraba; entonces de piedad
perdí el sentido como si muriera.
Y caí como cuerpo muerto cae.

vv. 133-136 Según Francesca, existe un paralelismo entre la escena del beso de Lancelot y Ginebra y la de su primer beso con Paolo. Nótese cómo, en estos versos, la distorsión mencionada (vv. 101 y 104) se evidencia a través del contraste entre *la sonrisa deseada* (objeto espiritual del beso de Lancelot) y *la boca* que besa Paolo.

v. 137 *Galeoto* (Galehot) es el personaje que, en la historia de Lancelot y Ginebra, organiza el encuentro entre ellos; su rol es atribuido por Francesca al libro y a su autor, que entre ellos, según su visión, había actuado instándolos a besarse.

COMENTARIO A *INFERNO V*

Este canto, tal vez el más famoso del libro, sin duda el más estudiado, traducido y reformulado en Argentina, se divide en dos partes de características distintas: en la primera, Dante ve una serie de pecadores, que son casi exclusivamente nombres antiguos; en la segunda, hablará con el primer espíritu del Infierno que le contará su historia, inolvidable. Como nexo entre las dos partes, el último nombre que Dante decide transcribir, entre los de las *más de mil sombras* que le señala Virgilio, es Tristán, único moderno, protagonista del amor culpable más famoso de la literatura caballeresca.

Como hará otras veces, al comienzo del canto Dante describe el nuevo círculo: en este caso, el segundo, que luego del Limbo es el primero que hospeda a verdaderos pecadores; y es aquel en el que las almas, ante Minós, hacen fila para ser enviadas a su lugar eterno. El peregrino encuentra allí distintos grupos de espíritus, arrastrados por un viento que no disminuye ni cesa jamás. Tal vez debido a su experiencia ante los pusilánimes, Dante intuye la naturaleza del contrapaso, y comprende que se trata de los lujuriosos, *que la razón someten al instinto*. La inclusión de este pecado en la categoría general de la incontinencia —que Dante aprenderá en unas horas, y nosotros leeremos en el Canto XI— parece justificar la serie de analogías entre los condenados y las aves: antes de las palomas que, llevadas por el deseo, introducen el episodio de Francesca y Paolo, los viajeros ven grupos de almas que como los estorninos, llevados por las alas, anticipan la pasividad de los amantes, y otras que, como grullas que cantan lamentos poéticos, anuncian la relación entre la lujuria y la literatura cortés. A través del término *lai*, que sugiere la identidad entre el canto y el lamento amoroso, se anticipa la relevancia que tendrá el mundo francés en el episodio de Francesca, literalmente «francesa». No olvidemos que

el peregrino acaba de ser acogido por los poetas antiguos, con los que probablemente habló de su condición de futuro escritor de la *Comedia*. El encuentro con los amantes italianos le permitirá meditar sobre su propia poesía de juventud, aquella que, según declaró en la selva, le había dado honor hasta el momento: en su gran mayoría, poesía de amor (cfr. Introducción: «La literatura en la Italia del siglo XIII»).

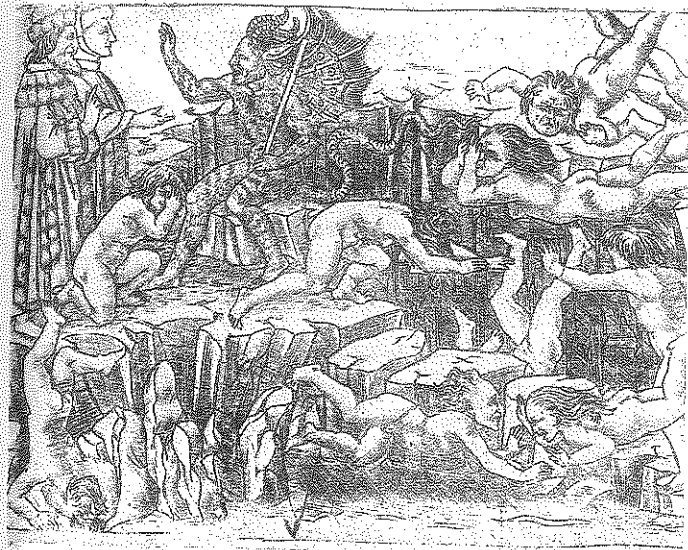
En el verso 73 comienza la segunda parte del canto, ocupada por el episodio más célebre. Francesca, primer gran personaje del libro, es una mujer que lee. Desde sus primeras palabras (vv. 88-96), comienza a seducir a Dante y a los lectores, que durante siglos fueron movidos a la compasión por su tragedia: son palabras elegantes, que muestran su formación y su gusto; le muestran a Dante, sobre todo, que conoce las poesías del *Dolce Stil Novo*, y sabe valerse de sus preceptos filosóficos para justificar la condena de su amante y la propia (cfr. Introducción: «La literatura en la Italia del siglo XIII»). Alarmado, el peregrino reflexiona, y luego pregunta cuál fue el origen del pecado; más precisamente, cómo se dieron cuenta, ella y Paolo, de que estaban enamorados. La respuesta confirma, probablemente, la tremenda sospecha: estaban leyendo.

Se presenta así el gran tema de la lectura, que al comienzo de la nuestra adquiere una importancia central: no sólo qué se lee, sino también cómo. Paolo y Francesca, según ella nos cuenta, leían por entretenimiento (*per diletto*, v. 127): finalidad que, como veremos más adelante, contrasta con la que Dante le atribuye a la lectura que debemos hacer nosotros, educativa. Tal vez por eso, al descubrir deleites inmediatos, la abandonaron. Y tal vez por eso, lo que Francesca parece haber aprendido de sus libros no es del todo confiable: una noción de amor que en la fuente *stilnovista* es espiritual, aplicada impropriamente a la pasión carnal; una noción de amor como fuerza irresistible que contrasta, como sabremos a mitad de nuestra lectura educativa, con la que Dante abraza

ahora: en el Canto XVIII del *Purgatorio*, Virgilio explicará que, a diferencia de lo que proclamaban las hermosas palabras de Francesca, en el amor humano interviene el libre albedrío (cfr. *Purg* XVIII 61-75). Y comprenderemos que los amantes del segundo círculo son el primer ejemplo, de los tantos del abismo, cuyo relato no es confiable. Nadie nos lo dirá explícitamente: como lectores de la *Comedia*, tendremos que colaborar activamente en la construcción de su sentido.

Después de escuchar el relato de Francesca, y asistir al llanto continuo de Paolo, Dante se desmaya de piedad. La interpretación romántica de este episodio, que hace de Francesca una víctima heroica de la pasión, atribuye el desmayo a la identificación del peregrino con los condenados. Actualmente, la crítica asigna a la *piedad* que el escritor declara haber sentido ante los amantes el significado técnico que se le da en el *Convivio*: «Y la piedad no es lo que cree la gente vulgar, es decir, dolerse del mal del otro, antes bien este es un efecto especial de ella, que se llama misericordia y es una pasión; pero la piedad no es una pasión, sino una noble disposición de ánimo, preparada para recibir amor, misericordia y otras pasiones caritativas» (*Cv* II x 6). Es razonable suponer que un poeta se conmueva ante el dolor de una posible lectora de sus propios versos, e incluso tema haber colaborado con su condena.

Por otra parte nosotros, lectores modernos, aun si ya no sentimos inmunes al romanticismo que exaltaba a Francesca, ¿no nos conmovemos acaso con su fragilidad, vinculada a la lectura? Es casi inevitable, a pesar del anacronismo, ver a Francesca como una primera víctima voluntaria de bovarismo. Nuestra lucha de lectores, la lucha que Dante parece esperar de nosotros, consiste en no abandonarnos a esta tendencia humana de llorar con Francesca, para buscar con constancia y humildad la verdad que deriva de sus palabras, pronunciadas —no olvidemos— desde el abismo de la justicia infalible.



El segundo círculo.

VI

- Al tornar de la mente, che si chiuse
dinanzi a la pietà d'i due cognati,
3 che di trestizia tutto mi confuse,
novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova
6 e ch'io mi volga, e come che io guati.
Io sono al terzo cerchio, de la piova
eterna, maladetta, fredda e greve;
9 regola e qualità mai non l'è nova.
Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
12 pute la terra che questo riceve.
Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
15 sovra la gente che quivi è sommersa.

v. 2 *los dos cuñados*: Paolo y Francesca, ante cuyo dolor Dante perdió el conocimiento; el vínculo de parentesco político se explicita por primera vez, en la voz del narrador, que parece tomar distancia de la ofuscación del personaje: Francesca había omitido este dato, que era incompatible con la codificación del amor al que remiten sus palabras.

v. 3 *tristeza*: esta causa del desmayo, junto con la *pietad* de *InfV* 140, retoman el estado de ánimo del Dante personaje frente a Francesca, declarado allí en el verso 117: *triste y piadoso*.

v. 8 La lluvia como condena puede haber sido sugerida a Dante por el episodio bíblico de *Sap* 16, 16, en que los idólatras son castigados con lluvia y granizo.

v. 9 «no varía nunca en intensidad ni en forma».

VI

- Al volver de la mente que había huido
ante la angustia de los dos cuñados,
que todo me ofuscó por la tristeza,
nuevas torturas, nuevos torturados
me veo alrededor, donde me mueva,
6 donde me vuelva, o hacia dónde mire.
Yo estoy en el círculo tercero
de lluvia fría, eterna, maldita y agobiante;
jamás renueva cualidad ni norma.
9 Agua oscura, granizo grande y nieve
caen siempre por el aire tenebroso;
apestosa la tierra los recibe.
12 Cerbero, bestia feroz, monstruosa,
con tres gargantas caninamente ladra
a la gente que allí está sumergida.
15

v. 13 *Cerbero*: monstruo mitológico que los poetas antiguos (Virgilio en *En VI*, 417-423 y en *Geor IV*, 483; Ovidio en *Mét IV* 448-453) describen como un perro de tres cabezas, y crines y cola de serpiente. Teseo, para entrar en el Hades, lo había encadenado. Dante lo elige como guardián de los golosos siguiendo la etimología que le atribuyen a su nombre Servio (*ad Aen* 395-396) e Isidoro de Sevilla, y le da atributos humanos (*barba, manos, caras*), sugiriendo su función de contrapaso –además de la lluvia– para los condenados por gula, concebidos como humanos de comportamiento bestial.

v. 14 *caninamente ladra*: como ha sido observado, la acentuación del verso connota la deformidad del monstruo que describe; además, la palabra italiana (*latra*), en rima con *atra* (*aceitosa*) e *isquatra* (*descuartiza*) es el primer ejemplo en el poema de rimas estridentes (cfr. *InfXXXII* 1), adecuadas para describir la fealdad del Infierno.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
18 graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.

Urlar li fa la pioggia come cani;
de l'un de' lati fanno a l'altro schermo;
21 volgonsi spesso i miseri profani.

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne;
24 non avea membro che tenesse fermo.

E 'l duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
27 la gittò dentro a le bramose canne.

Qual è quel cane ch'abbaiano agogna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,
30 ché solo a divorarlo intende e pugna,

cotai si fecer quelle facce lorde
de lo demonio Cerbero, che 'ntrona
33 l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde.

Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
36 sovra lor vanità che par persona.

vv. 20-21 Cambian de posición para variar el lado que queda expuesto a la lluvia; *impíos* traduce el término italiano *profani*, que puede estar recordando un pasaje paolino, en el que se usa para definir a los golosos, «cuyo dios es el vientre» (*Flp* 3, 19), y para referirse a Esau que por amor de la comida vendió la primogenitura (*Heb* 12, 16).
v. 22 *gusano*: término tradicional para referirse al diablo; Dante lo usa también para Lucifer en *InfXXXIV* 56.

Tiene ojos rojos, barba aceitosa y negra,
el vientre ancho, y garras en las manos;
araña, pela y descuartiza a los espíritus.

La lluvia hace que griten como perros;
para aliviar sus lados todo el tiempo
se giran los impíos miserables.

Cuando nos vio Cerbero, el gran gusano,
abrió las bocas mostrando los colmillos;
ni un solo miembro mantenía quieto.

Mi guía entonces extendió las manos,
agarró tierra, y con los puños llenos
la tiró dentro de las ávidas gargantas.

Como aquel perro que ladrando anhela,
y se calma cuando muerde la comida,
concentrándose sólo en devorarla,

así se hicieron las mugrientas caras
del demonio Cerbero, el cual aturde
tanto a las almas, que querrían ser sordas.

Íbamos sobre sombras abatidas
por la lluvia pesada, y apoyábamos los pies
en su apariencia vana de personas.

v. 27 El gesto de Virgilio recuerda el de la Sibila, que en la *Eneida* le lanza a Cerbero una torta de miel que contiene un somnífero; el hecho de que en este caso lance tierra, como observan ya los primeros comentaristas, sugiere el carácter terrenal de los apetitos de los golosos, y su incapacidad de distinguir el verdadero alimento de cualquier otra materialidad.

v. 36 Dante y Virgilio caminan pisando los cuerpos aparentes de los condenados, que no tienen materialidad pero pueden percibir sensorialmente.

Elle giacean per terra tutte quante,
fuor d'una ch'a seder si levò, ratto
39 ch'ella ci vide passarsi davante.

«O tu che se' per questo 'nferno tratto»,
mi disse, «riconoscimi, se sai:
42 tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto».

E io a lui: «L'angoscia che tu hai
forse ti tira fuor de la mia mente,
45 sì che non par ch'i' ti vedessi mai.

Ma dimmi chi tu se' che 'n sì dolente
loco se' messo, e hai sì fatta pena,
48 che, s'altra è maggio, nulla è sì spiacente».

Ed elli a me: «La tua città, ch'è piena
d'invidia sì che già trabocca il sacco,
51 seco mi tenne in la vita serena.

Voi cittadini mi chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa de la gola,
54 come tu vedi, a la pioggia mi fiacco.

v. 42 El personaje que está hablando, que se presentará en el verso 52, dice haber conocido a Dante en vida, con palabras (*hecho, deshecho*) que evidencian su condición de ser parte indistinguible del barro. El mismo verbo se usa en *Inf* III 57.

vv. 43-44 La apariencia física del condenado, al que Dante conocía, lo hace irreconocible.

v. 48 Esta afirmación evidencia la inmadurez del peregrino, que luego verá penas mucho peores; a esta altura del viaje, cree que el castigo de los golosos es el más molesto.

v. 50 La envidia, a la que ya en el primer canto había sido atribuido el origen de la codicia, causa del mal en el mundo, se especifica aquí como rasgo típico de Florencia.

Ellas yacían todas en el suelo,
salvo una que en seguida se sentó
al ver que le pasábamos delante.

«Oh tú que eres llevado en este infierno»,
me dijo, «reconóceme si puedes:
42 tú fuiste, antes que yo deshecho, hecho».

Le respondí: «La angustia que tú tienes
quizá te hace salir de mi memoria:
45 me parece no haberte visto nunca.

Dime quién eres, que en tan doloroso
lugar te encuentras, con castigo tal
que si hay peores, ninguno es más molesto».

Y él a mí: «Tu ciudad, que está tan llena
de envidia que ya desborda el saco,
51 en ella me hospedó en la vida calma.

Los ciudadanos me llamaban Ciacco:
por la nociva culpa de la gula,
54 como ves, en la lluvia estoy postrado.

vv. 49-51 Se presenta aquí, por primera vez en el libro, la ciudad de Florencia, que será protagonista de varios episodios, invectivas y expresiones de nostalgia. El primer rasgo que se le atribuye es la envidia de sus habitantes, causa de una inminente explosión; *la vida calma*: para los condenados, la vida del mundo.

v. 52 *Ciacco*: personaje del que no se tienen datos extratextuales. Según algunos, «Ciacco» podría ser un sobrenombre que quería decir «cerdo». Algunos comentaristas antiguos creen se trataría de un hombre de corte que, invitado a los banquetes, comía y bebía desenfrenadamente.

v. 53 *la gula*: en la clasificación dada por Gregorio Magno (*Moralia* XXXI 45), penúltimo de los pecados capitales; se trata, junto con la lujuria, de un pecado de incontinencia.

E io anima trista non son sola,
ché tutte queste a simil pena stanno
57 per simil colpa». E più non fé parola.

Io li rispuosi: «Ciaccio, il tuo affanno
mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita;
60 ma dimmi, se tu sai, a che verranno

li cittadin de la città partita;
s'alcun v'è giusto; e dimmi la cagione
63 per che l' ha tanta discordia assalita».

E quelli a me: «Dopo lunga tencione
verranno al sangue, e la parte selvaggia
66 cacerà l'altra con molta offensione.

Poi appresso convien che questa caggia
infra tre soli, e che l'altra sormonti
69 con la forza di tal che testé piaggia.

Alte terrà lungo tempo le fronti,
tenendo l'altra sotto gravi pesi,
72 come che di ciò pianga o che n'aonti.

vv. 58-63 Al encontrarse con un compatriota, a través de una fórmula similar a la usada para interrogar a Francesca (*Inf* V vv. 116-118), Dante le pregunta acerca del futuro (en qué terminarán los conflictos entre dos grandes familias de Florencia, *la ciudad partida*), del presente (si en medio de tanta corrupción queda alguna honesto), y del pasado (la causa de la discordia en que vive). Acerca de la situación política y social de Florencia, y del significado de las dudas de Dante, cfr. Introducción: «La Italia de Dante».

vv. 64-66 En estos versos (hasta el 72), se responde la primera pregunta de Dante. La profecía de Ciaccio se refiere a los hechos acaecidos el 1 de mayo de 1300 (poco tiempo después del diálogo infernal): en una pelea entre las familias Donati y Cerchi, uno de los últimos fue herido gravemente, lo que según los cronistas de la época fue causa de la división definitiva de la facción güelfa en blancos (la

Y yo, espíritu triste, no estoy solo:
todos estos están en igual pena
por igual culpa». Y no agregó palabra.

Le respondí: «Tu sufrimiento, Ciaccio,
me pesa tanto, que a llorar me invita;
dime cómo acabarán los ciudadanos,

si lo sabes, de la ciudad partida;
si hay algún justo, y dime la razón
por la que tal discordia la ha asaltado».

Me contestó: «Después de gran tensión
verterán sangre, y la facción salvaje
a la otra expulsará con mucho daño.

Después esta caerá antes de que pasen
tres soles, y la otra subirá
con la fuerza del que hoy flota entre dos aguas.

Alta tendrá la frente mucho tiempo,
sometiendo a la otra a pesos graves
aunque llore o se indigne a causa de ello.

facción salvaje, es decir no ciudadana, recién llegada del campo, a la que pertenecen los Cerchi) y negros (de origen noble, guiados por los Donati), cuyos principales representantes serán echados en junio de 1301 con mucho daño.

vv. 67-69 Los güelfos blancos perderán la hegemonía antes de que pasen tres años (*tres soles*), en los primeros meses de 1302, cuando los negros, con el apoyo del papa Bonifacio VIII (*del que hoy flota entre dos aguas*: contemporiza de manera aparentemente imparcial) y de la casa de Anjou, tomarán el poder, mandando al exilio a los oponentes, entre los cuales está Dante.

vv. 70-72 La parte vencedora se comportará con soberbia (*alta tendrá la frente*: cfr. *Inf* I 47 y *Purg* XI 70-72), sometiendo a los vencidos a duros vejámenes (*pesos graves*), a pesar de sus tentativas de reconciliación pacífica o de regreso con las armas.

Giusti son due, e non vi sono intesi;
superbia, invidia e avarizia sono
75 le tre faville c' hanno i cuori accesi».

Qui puose fine al lagrimabil suono.
E io a lui: «Ancor vo' che mi 'nsegni
78 e che di più parlar mi facci dono.

Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor sì degni,
Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca
81 e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni,

dimmi ove sono e fa ch'io li conosca;
ché gran disio mi stringe di sapere
84 se 'l ciel li addolcia o lo 'nferno li attosca».

E quelli: «Ei son tra l'anime più nere;
diverse colpe giù li grava al fondo:
87 se tanto scendi, là i potrai vedere.

v. 73 Se responde, a través de un número genérico y pesimista, la segunda pregunta de Dante.

vv. 74-75 En la tercera respuesta, Ciacco atribuye la discordia de Florencia a tres pecados de sus habitantes, que volverán, también en relación con el exilio de Dante, en *Inf*XV 68.

vv. 77-78 De manera espontánea, después de oír acerca de la corrupción de su ciudad, Dante siente el deseo de saber qué fue de los grandes ciudadanos de una generación anterior, acerca de cuyo destino eterno interrogará a Ciacco en los versos siguientes.

vv. 79-80 *Farinata*: de los Uberti, importante jefe de la facción gibelina; Dante lo encontrará en el sexto círculo, entre los herejes, y mantendrá con él un diálogo fundamental acerca de su futuro exilio (*Inf*X); *Tegghiaio*: Aldobrandi de los Adimari, importante representante güelfo, que Dante encontrará en el séptimo círculo, entre los sodomitas (*Inf*XVI); *Iacopo Rusticucci*: güelfo de origen popular,

Justos hay dos, y no son escuchados;
son envidia, soberbia y avaricia
tres chispas que encendieron corazones».

Terminó así el sonido lagrimoso.
Yo le pedí: «Sigamos conversando;
quiero que más me enseñen tus palabras.

Farinata y Tegghiaio, que tan dignos fueron,
Iacopo Rusticucci, Arrigo y Mosca,
81 y el resto que a obrar bien puso su ingenio,

dime dónde están ellos y en qué estado;
necesito saber si están gustando
84 dulce cielo o veneno en el Infierno».

Y él: «Con las almas más negras están ellos:
sus culpas los agobian en el fondo:
87 si llegas tan abajo podrás verlos.

objeto de gran estima por parte de sus contemporáneos (también él se encuentra en el séptimo círculo); *Enrique*, único personaje de la serie que no aparece en el resto del poema, de dudosa identificación; *Mosca*: de los Lamberti, potente familia gibelina, fue quien aconsejó el asesinato de Buondelmonti, que causaría la división entre güelfos y gibelinos; Dante lo encontrará en el octavo círculo, entre quienes sembraron discordia (*Inf*XXVIII).

v. 84 La duda de Dante, acerca de la salvación o la condena de estos personajes que aprecia por sus virtudes civiles, es formulada a través de una metáfora del gusto, como si el peregrino quisiera acercarse empáticamente al condenado goloso con el que habla.

v. 85 A pesar de que pertenecen a distintas zonas del Infierno, todos coinciden en estar dentro de la ciudad de Dite que como se verá en *Inf*XI hospeda a los peores pecadores, quedando fuera de ella sólo los incontinentes.

Ma quando tu sarai nel dolce mondo,
 priegoti ch'a la mente altrui mi rechi:
 90 più non ti dico e più non ti rispondo».

Li diritti occhi torse allora in biechi;
 guardommi un poco e poi chinò la testa:
 93 cadde con essa a par de li altri ciechi.

E 'l duca disse a me: «Più non si desta
 di qua dal suon de l'angelica tromba,
 96 quando verrà la nimica podesta:

ciascun rivederà la trista tomba,
 ripiglierà sua carne e sua figura,
 99 udirà quel ch'in eterno rimbomba».

Sì trapassammo per sozza mistura
 de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti,
 102 toccando un poco la vita futura;

per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti
 crescerann'ei dopo la gran sentenza,
 105 o fier minori, o saran sì cocenti?».

v. 89 Por primera vez, como harán otros personajes, un alma le pide a Dante que reviva su memoria en el mundo: es el único modo en que los condenados obtienen un mínimo consuelo de supervivencia.

v. 93 *ciegos*: los condenados; epíteto común que sugiere la falta de discernimiento que los caracterizó en la vida, y la imposibilidad de ver la verdad de Dios en el más allá.

Cuando en el mundo dulce estés de nuevo,
 te ruego que a otros lleves mi memoria:
 más no te digo y más no te respondo.

Entonces se torció su vista recta;
 me miró y bajó luego la cabeza:
 93 cayó con ella entre los otros ciegos.

Mi guía me dijo: «No despertará
 hasta el sonido de la tromba angelica,
 96 cuando venga la enemiga potestad.

Cada uno verá su triste tumba,
 retomará su carne y su figura,
 99 oír lo que retumba eternamente».

Así pasamos por la sucia mezcla
 de sombras y de lluvia, a paso lento
 102 hablando un poco acerca del futuro;

yo pregunté: «Maestro, ¿estos tormentos
 crecerán luego de la gran sentencia,
 105 serán menores, o igual de dolorosos?».

v. 95 *la tromba angelica*: el sonido que anunciará el Juicio Final.

v. 96 *la enemiga potestad*: de Cristo, adversario de los pecadores a los que juzga.

Ed elli a me: «Ritorna a tua scienza,
che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
più senta il bene, e così la doglienza.

Tutto che questa gente maladetta
in vera perfezion già mai non vada,
di là più che di qua essere aspetta».

Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'ì non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:
quìvi trovammo Pluto, il gran nemico.

«A tu ciencia regresa», dijo éi,
«que afirma que cuando algo es más perfecto,
más siente el bien y más el sufrimiento.

Aunque jamás esta maldita gente
pueda llegar a perfección real,
mayor que de este lado, allá le aguarda».

Giramos en redondo aquel camino,
hablando mucho más de lo que narro;
y llegamos al punto en que se baja;
vimos a Plutón allí, el gran enemigo.

v. 106 *tu ciencia*: «la filosofía aristotélica, que tanto estudiaste»; en este caso se trata de un pasaje de la *Ética Nicomaquea* (X v), en el que se presenta el principio expuesto en los vv. 107-108.

vv. 107-108 A través de un silogismo, Virgilio explica a Dante que, siendo el hombre más perfecto cuando su alma está unida al cuerpo, y dado que cuanto más se es perfecto más se perciben los placeres y los tormentos, después del Juicio (en el que se unirán los cuerpos a las almas) ambos serán mayores.

v. 111 Después del juicio (*allá*) adquirirán mayor perfección que la actual (*de este lado*).

v. 115 *Pluto* o Plutón: dios griego de la riqueza, que podría haber sido confundido por Dante (como por muchos de sus comentadores) con Plutón, hijo de Cronos, rey del Averno. Su nombre significa «rico», por lo que Dante lo pone como custodio del círculo de los avaros y los pródigos.

COMENTARIO A *INFIERNO VI*

En contraste con el tono lírico del canto anterior, dedicado a los excesos del amor carnal, la realidad que el poeta debe afrontar ahora requiere de un tono coloquial y rimas cuya sonoridad carece de tradición poética: la materialidad del vicio de la gula, y los pecados que son causa de la situación política actual (*envidia, soberbia y avaricia*), merecen palabras oídas, pero aún no leídas.

Una vez más, Dante se despierta en un nuevo círculo —el tercero—, y se ve rodeado por una multitud de almas, que forman una suerte de alfombra en medio del barro podrido: se dan vuelta constantemente, cambiando el lado expuesto a la lluvia, la nieve sucia y el granizo.

El can Cerbero, enorme monstruo en parte perro y en parte humano, aumenta la tortura de los condenados e intenta impedir el paso de los peregrinos; Virgilio, que lo conoce, lo vence, como la razón debería vencer el impulso de devorar, que los condenados por gula no dominaron. Los golosos son torturados eternamente en sus distintos sentidos, por lo que el peregrino considera su pena extremadamente molesta (*spiacente*): no sólo sufren la lluvia y su olor, sino que querrían ser sordos para no oír el ladrido aturridor de Cerbero, que también los está desollando interminablemente con sus garras.

Dante y Virgilio caminan sobre los cuerpos aparentes, como lo eran los del Averno virgiliano: *tenuis sine corpore vitas [...] cava sub imagine formae* [tenues vidas sin cuerpo [...] hueca imagen de forma] (*En VI* 292-3). El problema de la vanidad de los cuerpos que Dante ve en el más allá, en contraste con la materialidad real del suyo, aparece aquí por primera vez, volverá en más de una ocasión, y será tratado directamente en el Canto XXV del *Purgatorio*. Como también aparece al final del canto, no casualmente ligado

a ese problema, el de la condición de las almas después del Juicio Final, y la confirmación de Virgilio de la resurrección de los cuerpos verdaderos.

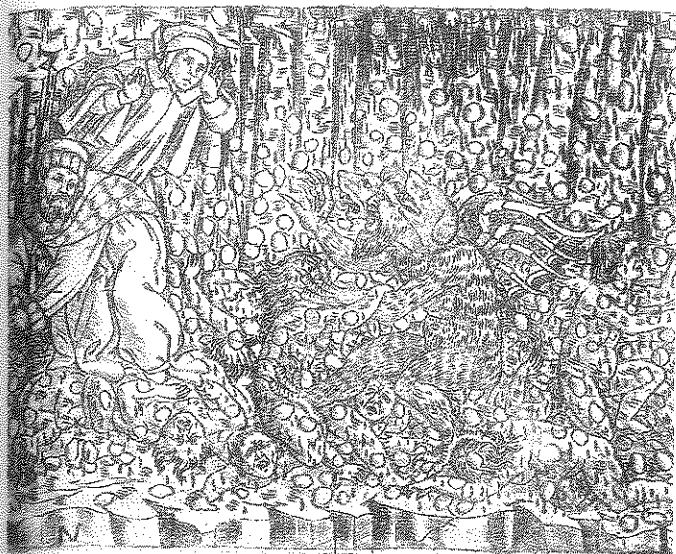
Uno de los condenados reconoce a Dante y lo interpela. Se trata de Ciacco, el primer compatriota que el viajero encuentra en el Infierno; con él se presenta otro gran personaje del libro, la ciudad de Florencia: corrupta, dividida, a punto de caer en desgracias aún mayores. La profecía de Ciacco sobre la situación florentina motiva el epíteto común de este Canto VI —como los otros sextos, del *Purgatorio* y del *Paraíso*— como canto político; en realidad, toda la *Comedia* lo es. Pero aquí aparecen, explícitos, los trágicos eventos que causarán la fractura entre güelfos blancos y güelfos negros, motivo inicial del exilio de Dante (cfr. Introducción: «La Italia de Dante»). Aparece por primera vez, en este discurso, la imparcialidad del poeta: llama *facción salvaje* a su propio partido, así como incluye, en su pregunta acerca del destino eterno de algunos grandes hombres, tanto a güelfos como a gibelinos.

La pregunta del viajero es importante, sobre todo teniendo en cuenta que esos grandes hombres, admirados por Dante, como sabremos inmediatamente están condenados: un aprendizaje precoz del viaje es la constatación de que los criterios humanos de bondad y maldad no coinciden, necesariamente, con los de la justicia divina. La respuesta de Ciacco nos advierte a los lectores acerca de una realidad notable, en la que reside gran parte del interés y la belleza dramática del *Infierno*: entre los condenados podemos encontrar almas que Dante considera dignas de estima. Sus virtudes civiles no se anulan en el abismo: coexisten con la pena, aun en las almas *más negras*, y de ellas el peregrino y el lector seguirán aprendiendo.

Concluida la conversación, antes de volver a postrarse para siempre en el barro podrido, Ciacco tuerce la vista para

seguir mirando a Dante durante el mayor tiempo posible, como si quisiera sostener la dignidad que efímeramente recuperó en su insólito contacto con un vivo. Virgilio da entonces una información sobrecogedora: el condenado no volverá a levantarse hasta el día del Juicio Final.

Dante y su maestro se alejan, conversando de algunas cosas que no merecen quedar en la *Comedia*. Mientras lo hacen, se topan con el *gran enemigo*, el temible *Pluto*. Sirviéndose de una técnica narrativa que hasta ahora no ha usado, el poeta cierra el canto con un anuncio que insta a leer el próximo.



El tercer círculo.

VII

«Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»,
cominciò Pluto con la voce chioccia;
3 e quel savio gentil, che tutto seppe,

disse per confortarmi: «Non ti nocchia
la tua paura; ché, poder ch'elli abbia,
6 non ci torrà lo scender questa roccia».

Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia,
e disse: «Taci, maladetto lupo!
9 consuma dentro te con la tua rabbia.

Non è sanza cagion l'andare al cupo:
vuolsi ne l'alto, là dove Michele
12 fé la vendetta del superbo strupo».

Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
15 tal cadde a terra la fiera crudele.

v. 1 El canto se abre con las palabras pronunciadas por Plutón, incomprensibles para Dante y el lector. Se ha discutido mucho acerca de su significado: según algunos, se trata de una serie de sonidos sin sentido, que enfatizaría la deshumanización de los condenados de este círculo; según otros, se trata de una mezcla de palabras de distinto origen: *Pape* sería una interjección de dolor y sorpresa; *Satàn*—el nombre del diablo—sería un vocativo; *Aleppe* referiría a la primera letra de alfabeto hebreo: el conjunto significaría: «Oh, Satán, Satán, principio de los demonios, ¡qué debemos soportar!», en referencia al viaje de Dante.

v. 2 *estridente*: traduce el término *chioccia*, usado por Dante en *Inf* XXXII 1 para manifestar la fealdad de las palabras que se adecuarían a la descripción del más bajo Infierno.

v. 3 *sabio gentil*: el epíteto de Virgilio contrasta con la actitud de Plutón como, según algunos, la nobleza de ánimo del maestro se opone a la nobleza de sangre asociada a la riqueza tematizada en este episodio; *que todo supo*: la sabiduría de Virgilio es tradicional;

VII

«Pape Satán, pape Satán aleppe»,
con estridente voz rugió Plutón;
y aquel sabio gentil, que todo supo,

dijo para calmarme: «Que tu miedo
no te dañe: por más poder que él tenga
no nos impedirá bajar por estas rocas».

Se volvió luego a aquella cara hinchada,
y dijo: «¡Cállate, maldito lobo!
consúmeme por dentro con tu rabia.

El viaje hacia lo oscuro no es sin causa:
se quiere en lo alto, allí donde Miguel
de violencia soberbia hizo venganza».

Como velas infladas por el viento
que caen revueltas al partirse el mástil,
igual la fiera cruel se cayó al suelo.

en este caso, podría incluir su capacidad de entender las palabras de Plutón, y el estado de ánimo de Dante.

v. 8 *maldito lobo*: recuerda el símbolo de la loba de *Inf* I, anticipando el pecado de avaricia que se castiga en este círculo; también en el Purgatorio, en relación con los avaros, Dante exclama: «Maldita seas tú, antigua loba» (*Purg* XX 10).

v. 9 Las palabras de Virgilio, que exhorta a Plutón a no expresar su rabia, anticipan el episodio de los iracundos que ocupa la última parte del canto. Acerca del problema de la rabia no expresada, cfr. Comentario al Canto.

vv. 11-12 La fórmula con la cual Virgilio neutraliza la oposición en este caso, especifica el cielo ya no como el lugar en el que se puede lo que se quiere (como en *Inf* III y V), sino como aquel en el que el arcángel Miguel derrotó a Lucifer haciendo justicia (*venganza*, siempre justa cuando se refiere a Dios) y los demás ángeles rebeldes (*Apoc* 12, 7-9). Dante siempre atribuye a la soberbia la rebelión de los ángeles; cfr. *Par* XIX 46 y XXIX 55-57.

Così scendemmo ne la quarta lacca,
 pigliando più de la dolente ripa
 18 che 'l mal de l'universo tutto insacca.

Ahi giustizia di Dio! tante chi stipa
 nove travaglie e pene quant'io viddi?
 21 e perché nostra colpa sì ne scipa?

Come fa l'onda là sovra Cariddi,
 che si frange con quella in cui s'intoppa,
 24 così convien che qui la gente riddi.

Qui vid'i' gente più ch'altrove troppa,
 e d'una parte e d'altra, con grand'urli,
 27 voltando pesi per forza di poppa.

Percotēansi 'ncontro; e poscia pur lì
 si rivolgea ciascun, voltando a retro,
 30 gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?».

Così tornavan per lo cerchio tetro
 da ogne mano a l'opposito punto,
 33 gridandosi anche loro ontoso metro;

v. 18 *embolsa*: el verbo que se usa aquí para indicar la inclusión del dolor en el Infierno, tiene una connotación que sugiere el mundo mercantil, en la concepción de Dante íntimamente vinculado con la avaricia.

vv. 19-21 La exclamación de Dante, que expresa su sorpresa ante la variedad de los castigos, se refiere tanto a la justicia divina como —casi corrigiéndose— a la culpa de los hombres. Los dos verbos usados (*amontona* y *arruina*) anticipan los pecados opuestos de la avaricia y la prodigalidad.

v. 22 *Caribdis*: uno de los dos monstruos clásicos que, según los antiguos, se encontraban en el estrecho de Mesina (frente a Sicilia) donde se juntan el mar Jónico con el Tirreno; la comparación se refiere al encuentro de ambos.

v. 24 *baila*: traduce el término *riddi*, que indica un baile rápido de muchas personas en ronda. Dado el sufrimiento del movimiento de

Así bajamos a la cuarta fosa,
 prosiguiendo por el doliente borde
 que embolsa todo el mal del universo.

¡Ay justicia de Dios! ¿Quién amontona
 los dolores y afanes que yo vi?,
 ¿y por qué nuestra culpa nos arruina?

Como la ola allí sobre Caribdis,
 se rompe contra aquella que se encuentra,
 así la gente baila en este sitio.

Vi allí más gente que en las otras zonas,
 de una parte y de otra, en grandes gritos,
 haciendo rodar pesos con el pecho.

Se golpeaban de frente, y luego ahí mismo
 todos giraban hacia atrás gritando
 «¿Por qué guardas?» y «¿Por qué derrochas?».

Así volvían por el negro círculo
 por los dos lados hasta el punto opuesto,
 gritándose los versos ofensivos;

los condenados, su uso —como el de una serie de términos de este episodio— es sarcástico: cfr. Comentario al Canto.

v. 25 Dante indica que este círculo contiene aún más almas que los demás, que ya había descrito como sorprendentemente poblados; la observación se debe a su consideración de la avaricia como un mal particularmente presente en el mundo.

v. 27 El castigo de estas almas, que recuerda el de Sisifo, retomado por Virgilio para algunas almas del Tártaro (cfr. *En VI* 616), es un claro contrapaso para quienes sólo se ocuparon de lo material. Que se trate de *pesos* sin más definición sugiere la falta de discernimiento de las elecciones de estos personajes, y la atracción hacia el centro de gravedad, que aleja del verdadero bien.

v. 33 *versos*: con sarcasmo análogo al de *baila*, se trata de los gritos insultantes que avaros y pródigos se dirigen al cruzarse en el punto del semicírculo.

poi si volgea ciascun, quand'era giunto,
per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra.

36 E io, ch'avea lo cor quasi compunto,

dissi: «Maestro mio, or mi dimostra
che gente è questa, e se tutti fuor cherchi
39 questi chercurti a la sinistra nostra».

Ed elli a me: «Tutti quanti fuor guerci
sì de la mente in la vita primaia,
42 che con misura nullo spendio ferci.

Assai la voce lor chiaro l'abbaia,
quando vegnono a' due punti del cerchio
45 dove colpa contraria li dispaia.

Questi fuor cherchi, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
48 in cui usa avarizia il suo soperchio».

E io: «Maestro, tra questi cotali
dovre' io ben riconoscere alcuni
51 che furo immondi di cotesti mali».

v. 35 *cruce*: traduce *giostra*, punto en que se encontraban quienes combatían en un torneo. Se trata de otro término que, perteneciendo al ámbito de las celebraciones, tiene un matiz sarcástico.

v. 39 *tonsurados*: los curas que, como símbolo de su rechazo de los bienes terrenales, se afeitan parte de la cabeza; *izquierda*: en todo el poema, connota el mal; en este caso, sugiere que a pesar de que en el círculo se encuentran, igualmente castigados, avaros y pródigos, son los primeros los que en la percepción de Dante son los peores, a causa de las tremendas consecuencias que la avaricia tiene en el mundo.

vv. 41-42 *ciegos de la mente*: incapaces de discernir el verdadero valor de los bienes.

al llegar, cada uno se volvía
hasta otro cruce por su semicírculo.
Yo, con el corazón casi quebrado,

36

dije: «Maestro mío, dime ahora
qué gente es esta, y si todos fueron clérigos
los tonsurados que están a nuestra izquierda».

39

Respondió: «Todos estos fueron ciegos,
en la primera vida, de la mente:
no hicieron con medida ningún gasto.

42

Claramente lo ladran con su voz
al llegar a los dos puntos del círculo
donde culpa contraria los separa.

45

Fueron clérigos esos que pelada
cabeza tienen: papas, cardenales,
en que avaricia logra su apogeo».

48

Y yo: «Maestro, entre los de tal culpa
yo debería conocer a algunos
que fueron tan inmundos de estos males».

51

v. 42 Se define aquí a avaros y pródigos, culpables de no haberse moderado en su relación con los bienes materiales, excediendo en sentido contrario respecto de la medida virtuosa del justo medio aristotélico, que define la liberalidad: cfr. *Et Nic* IV i-ii, y *Cv* IV xvii 4.
v. 48 La observación sobre la extremada avaricia de los eclesiásticos es el comienzo de un tópico que recorrerá todo el poema. Su gravedad reside en la enorme responsabilidad que Dante le asigna a la Iglesia: la de guiar a los hombres justamente en el camino opuesto a lo material, la felicidad espiritual que lleva al Paraíso.

Ed elli a me: «Vano pensiero aduni:
la sconoscente vita che i fé sozzi,
54 ad ogne conoscenza or li fa bruni.

In eterno verranno a li due cozzi:
questi resurgeranno del sepulcro
57 col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi.

Mal dare e mal tener lo mondo pulcro
ha tolto loro, e posti a questa zuffa:
60 qual ella sia, parole non ci appulcro.

Or puoi, figliuol, veder la corta buffa
d'i ben che son commessi a la fortuna,
63 per che l'umana gente si rabuffa;

ché tutto l'oro ch'è sotto la luna
e che già fu, di quest'anime stanche
66 non potrebbe farne posare una».

«Maestro mio», diss'io, «or mi di anche:
questa fortuna di che tu mi tocche,
69 che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?».

vv. 53-54 Al contrapaso de arrastrar pesos, se suma este castigo de ser irreconocibles: en contraste con los episodios anteriores —y con los siguientes— Dante en efecto no hablará aquí con ningún condenado; se sugiere así una suerte de pérdida de la identidad de aquellos que depositaron todo su deseo en la acumulación o la disgregación de los bienes materiales.

vv. 56-57 Puesto que hace poco le ha hablado a Dante de la condición de los condenados después del Juicio Final, Virgilio anuncia que avaros y pródigos indicarán, a través de puños cerrados y pelo rapado respectivamente, su pecado en la eternidad.

v. 59 *el mundo bello*: el Paraíso.

Y él a mí: «Tu pensamiento es vano:
vida sin distinción los ensució,
y hoy son oscuros, irreconocibles.

Irán eternamente a dar cornadas;
estos resurgirán de su sepulcro
cerrando el puño, y bien rapados esos.

Mal dar y mal guardar los ha privado
del mundo bello, y los puso en esta riña:
su descripción no adorno con palabras.

Ahora, hijo, puedes ver el breve engaño
de los bienes que administra la fortuna,
por los que los humanos se pelean;

ni todo el oro que hay bajo la luna
y que hubo alguna vez, a ni una sola
de estas almas cansadas calmaría».

«Maestro mío», dije, «ahora dime:
¿qué es la fortuna de la que me hablas,
que los bienes del mundo tiene entre sus garras?».

v. 60 Virgilio observa lo inadecuado de su estilo para la bajeza de lo que debería describir. Acerca de esta declaración, cfr. Comentario al Canto.

v. 64 *bajo la luna*: en el mundo sublunar, es decir bajo el cielo más cercano a la tierra.

vv. 65-66 De esta afirmación se han dado dos interpretaciones. Una, según la cual las *almas cansadas* no se habrían saciado ni con todo el oro del mundo, dada la concepción de Dante de los bienes materiales como intrínsecamente incapaces de dar felicidad; otra, según la cual la expresión se refiere a la condición actual de los condenados, que hoy en el Infierno no podrían gozar de ninguno de los bienes que anhelaron en la vida.

E quelli a me: «Oh creature sciocche,
 72 quanta ignoranza è quella che v'offende!
 Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche.

Colui lo cui saver tutto trascende,
 fece li cieli e diè lor chi conduce
 75 sì, ch'ogne parte ad ogne parte splende,

distribuendo igualmente la luce.
 Similmente a li splendor mondani
 78 ordinò general ministra e duce

che permutasse a tempo li ben vani
 di gente in gente e d'uno in altro sangue,
 81 oltre la difension d'i senni umani;

per ch'una gente impera e l'altra langue,
 seguendo lo giudicio di costei,
 84 che è occulto come in erba l'angue.

Vostro saver non ha contasto a lei:
 questa provvede, giudica, e persegue
 87 suo regno come il loro li altri dèi.

v. 70 *criaturas insensatas*: Virgilio evidentemente advierte en la expresión de Dante un tono peyorativo en relación con la fortuna (atribuyéndole *garras* y no manos), que se corresponde con la opinión sobre la fortuna que había expresado en el *Convivio*: allí Dante considera la iniquidad de la distribución de las riquezas, «más a menudo descubiertas o reencontradas por los malvados que por los buenos» (cfr. *Cv* IV xi 6-13). Así, antes de comenzar su discurso correctivo, el maestro incluye a Dante en este vocativo.

v. 72 *tragues*: traduce el verbo *imboccare*, que significa poner la comida en la boca de un bebé; el término enfatiza el carácter inmaduro de las criaturas que difaman a la Fortuna.

v. 73 Dios, cuya justicia excede la comprensión humana.

Y él a mí: «Oh, criaturas insensatas,
 ¡cuánta ignorancia es la que los trastorna!
 Ahora quiero que tragues mi sentencia.

Aquel cuyo saber excede todo,
 hizo los cielos y a quien los conduzca:
 cada uno en una parte resplandece,

repartiendo la luz de igual manera.
 También a los mundanos resplandores
 asignó una ministra y conductora

que alterne bienes vanos en el tiempo
 de pueblo en pueblo y de una sangre a otra,
 sin que pueda repararse mente humana;

por eso un pueblo reina y otro cae,
 siguiendo los dictámenes de aquella,
 que están ocultos como víbora en la hierba.

El saber suyo no puede hacerle frente:
 ella prevé, decide y ejecuta
 su reino como cada dios el propio.

v. 74 «creó los cielos y los ángeles», que son sus motores: cfr. *Cv* II iv 2 y ss.

v. 75 «cada grupo de ángeles hace brillar al cielo que mueve».

vv. 77-80 Análoga a la función de los motores angélicos para los cielos, se presenta a la fortuna, que dispone la alternancia de los bienes en el mundo sublunar; nótese, en relación con la profecía de Ciacco, que antes de nombrar el cambio de suerte individual, Virgilio se refiere al de los pueblos y las familias.

v. 84 La imagen es de origen virgiliano: cfr. *En* VI 70-72.

v. 85 *suyo*: de ustedes, los humanos.

v. 87 *cada dios*: cada motor angélico; Virgilio pone en términos paganos la explicación cristiana.

Le sue permutazion non hanno triegue:
necessità la fa esser veloce;
90 sì spesso vien chi vicenda consegue.

Quest'è colei ch'è tanto posta in croce
pur da color che le dovrien dar lode,
93 dandole biasmo a torto e mala voce;

ma ella s'è beata e ciò non ode:
con l'altre prime creature lieta
96 volge sua spera e beata si gode.

Or discendiamo omai a maggior pietà;
già ogne stella cade che saliva
99 quand'io mi mossi, e 'l troppo star si vieta».

Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva
sovr'una fonte che bolle e riversa
102 per un fossato che da lei deriva.

L'acqua era buia assai più che persa;
e noi, in compagnia de l'onde bige,
105 intrammo giù per una via diversa.

In la palude va c' ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand'è disceso
108 al piè de le maligne piagge grige.

v. 89 Dios la hace, necesariamente, actuar con rapidez; se trata de una característica clásica de la Fortuna, que Dante toma probablemente de Boecio: cfr. *Cons* II i 19.

vv. 92-93 En la concepción de Dante, los cambios de la fortuna son una oportunidad para abandonar el amor por los bienes materiales, necesariamente efímeros, y dirigirlo hacia Dios.

v. 95 *las demás criaturas puras*: los cielos, la materia prima informe y los ángeles, creados en primer lugar, directamente por Dios.

En sus permutas no hay tregua posible,
es necesario que su acción sea rápida;
por eso se dan cambios con frecuencia.

Es esta la que tanto crucifican
también quienes tendrían que elogiarla,
maldiciéndola sin causa y difamándola;

pero, beata, ella no oye todo esto:
feliz con las demás criaturas puras
hace girar su esfera y beata goza.

Ahora bajemos a una mayor pena;
ya caen las estrellas que subían
cuando yo me moví, y no hay tiempo de quedarse».

A la otra costa por el círculo cruzamos
hasta una fuente que bulle y se derrama
en una fosa que deriva de ella.

Era el agua más oscura que morada;
y nosotros, junto a las olas pardas,
fuimos bajando por un camino arduo.

Va a la laguna que se llama Estigia
este triste arroyuelo, cuando llega
al pie de las malignas playas grises.

vv. 98-99 Todas las estrellas que estaban saliendo cuando Virgilio fue a rescatar a Dante de la selva, ya se están escondiendo, es decir que pasaron unas seis horas desde el comienzo del viaje.

v. 103 *morada*: traduce el término *persa*, que según los comentaristas antiguos era un color entre negruzco y rojizo.

v. 106 *Estigia*: el pantano del Averno clásico, que como en la *Eneida* se extiende a lo largo de las murallas de la ciudad de Dite, cuyo nombre se relacionaba etimológicamente con la tristeza: cfr. Servio, *ad Aen* VI 134.

- E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
111 ignude tutte, con sembiante offeso.
- Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
114 troncandosi co' denti a brano a brano.
- Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;
117 e anche vo' che tu per certo credi
- che sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
120 come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
- Fitti nel limo dicono: "Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
123 portando dentro accidioso fummo:
- or ci attristiam ne la belletta negra".
Quest'inno si gorgoglian ne la strozza,
126 ché dir nol posson con parola integra».
- Così girammo de la lorda pozza
grand'arco, tra la ripa secca e 'l mézzo,
129 con li occhi vòliti a chi del fango ingozza.
Venimmo al piè d'una torre al da sezzo.

v. 116 En el pantano están condenados los iracundos; nótese que para indicar su condición en la vida, se recurre al mismo verbo *vencer* que Francesca había usado para referirse a su propio pecado (*InfV* 132).

vv. 121-124 La identidad de estos condenados es objeto de largas discusiones (acerca de las distintas hipótesis, cfr. Comentario al Canto). Lo que es indudable es que, independientemente del pecado

- Y yo, que de mirar estaba atento,
vi en el pantano gentes embarradas,
111 desnudas, con los rostros ofendidos.
- Se golpeaban no sólo con la mano,
también con la cabeza y pies y pecho,
114 sacándose pedazos con los dientes.
- El buen maestro dijo: «Mira, hijo,
a aquellas almas que venció la ira;
117 también quiero que sepas con certeza
- que hay gente que suspira bajo el agua,
haciendo burbujear la superficie
120 como te dice el ojo adonde gire.
- Dicen clavados en el barro: "Fuimos tristes
en el dulce aire que del sol se alegra,
123 llevando adentro el humo de la acidia:
- hoy en el lodo negro estamos tristes".
Este himno borbotea en sus cogotes,
126 no lo pueden decir con voz entera».
- Así bordeamos ese pozo sucio
entre el centro y la costa seca, en arco,
129 con la vista hacia quienes tragan barro.
Hasta el pie de una torre al fin llegamos.

que hayan cometido, este se relaciona, según dice explícitamente Virgilio, con el hecho de no haber sido felices cuando podían serlo.

v. 125 *cogotes*: el término traduce *strozze*, que es peyorativo, y comparte la raíz con el verbo *strozzare* («estrangular»).

v. 130 A través de esta mención a una torre, se anticipa el episodio del próximo canto.

COMENTARIO A *INFIERNO VII*

Una nueva técnica narrativa irrumpe en este canto, el primero que no tiene por materia un solo círculo y un solo pecado. Aquí, separados por un importante discurso de Virgilio, se describe la condición de los avaros y los iracundos, a los que se suman personajes de clasificación controversial, de enorme interés para el lector.

Una lengua inhumana se opone a los peregrinos, anunciando que el cuarto círculo hospeda, precisamente, a una humanidad degradada. A pesar de que hay en él más condenados que en los círculos anteriores (v. 25), Dante no hablará allí con ninguno: como explica Virgilio, el hecho de no haber reconocido los verdaderos bienes en la vida, los hace ahora irreconocibles (vv. 53-54). El poeta nos presenta una masa uniforme de pecadores, poco distinguible de las masas que empujan.

A través de este doble contrapaso, la avaricia adquiere el rasgo de la pérdida de identidad. Ante ella, el peregrino ya no se conmueve como ante la lujuria y la gula, cuyos representantes lo habían invitado al llanto. Ahora, con el corazón *casi quebrado*, toma distancia emotiva de los condenados, que recuerdan el pecado de la terrible loba de la selva. El poeta también se aleja de este mal: en este canto aparece por primera vez el lenguaje sarcástico, usado sólo aquí para la descripción de los pecados de incontinencia, que volverá en el bajo Infierno para denigrar a los fraudulentos y los traidores. Entre los primeros verá a los simoníacos (*Inf* XIX), que merecerán por parte del peregrino una violenta invectiva de tono áspero como el de este canto; no casualmente, la *avaricia logra su apogeo* en los clérigos, es decir en aquellos que, en la visión de Dante, deberían conducir al hombre hacia la felicidad espiritual.

También Virgilio parece despreciar a los avaros, y consentirle a Dante que recurra a un registro «cómico» en

la descripción de una condición que no merece términos elegantes: *su descripción no adorno con palabras*. En contraste con este tono, en medio del canto se eleva líricamente el discurso de Virgilio sobre la Fortuna, cómo ella se eleva en vuelo al ignorar la maldición de los hombres.

Alejándose de la noción clásica de la Fortuna como diosa caprichosa de ojos vendados, Dante pone en boca de su maestro una idea cristiana de Fortuna: como una décima inteligencia angélica, que se suma a los nueve órdenes de ángeles que mueven los cielos, ella administra los bienes de la tierra, siguiendo la voluntad de Dios, incomprensible para la humanidad, e imposible de combatir. Al hablar del alternarse de familias y pueblos en el poder (vv. 80-82), Virgilio nos recuerda la profecía de Ciacco, que Dante acaba de escuchar con probable desconuelo: no es menor la noticia, por ahora sólo sugerida, de que las luchas civiles de Florencia forman parte del plan divino. Los males que derivarán de ellas —también para Dante— empiezan a compensar su injusticia política con rasgos providenciales: el proyecto de Dios, insondable para los mortales, puede ser doloroso pero es infinitamente bueno.

Dante y Virgilio bajan al quinto círculo, cuya laguna Estigia castiga a dos tipos de pecadores. La culpa de los primeros es evidente: son los iracundos (v. 116), que en un contrapaso por analogía siguen sometidos a su propia pasión, peleando, despedazándose. El segundo es problemático: Virgilio le hace notar a Dante que debajo del limo, ahogándose en el intento de cantar su lamento, otras almas pagan su culpa. Culpa misteriosa, acerca de la cual tenemos una única, memorable certeza: desde el fondo del agua opaca, estos espíritus nos enseñan que es pecaminoso negarse a la felicidad cuando se puede tenerla, privarse voluntariamente de la belleza del mundo. En relación con esta idea, Dante ya había escrito en el *Convivio*, siguiendo una idea aristotélica, que la vida virtuosa es una vida de alegría (*Cv* IV xxii 11).

Qué tipo de pecado cometieron estos infelices, se sigue discutiendo. Varios comentadores antiguos, que querían ver en esta parte menos honda del Infierno todos los pecados capitales, sostienen que en la superficie de la laguna estarían juntos los iracundos y los soberbios, y hundidos en ella los acidiosos y los envidiosos, que de otro modo no ocuparían un lugar preciso en el ultramundo dantesco. Según algunos estudiosos modernos, el pecado de los que están abajo es la acidia (v. 123), asimilable en muchos textos teológicos a la *tristitia* y, en algún sentido, extremo opuesto a la ira. Esta tesis parece favorecida por la incapacidad de estos pecadores de articular su voz, pues santo Tomás, citando a Gregorio de Nisa, afirma que la acidia es una tristeza que amputa la voz (*Sum Theo* I-II q. 35 a. 8 obj. 3). Por último, teniendo en cuenta que avaros y pródigos acaban de presentarse como extremos viciosos de un medio virtuoso, y anticipando que, en el próximo canto, el peregrino Dante será elogiado por su maestro cuando manifieste una ira evidentemente buena, es razonable pensar que quienes no logran articular su himno de tristeza se hayan manchado de un defecto de ira ante hechos que la merecen; o bien, siguiendo una distinción aristotélica, de una ira amarga, lenta, reprimida: en este último caso, las duras palabras que Virgilio le dirige a Plutón al comienzo del canto (*consúmeme por dentro con tu rabia*) estarían anunciando la condición de estas almas: se comprendería también su infelicidad en el mundo, como una bruma de enojo que les impide gozar del *dulce aire que del sol se alegra*. Así, presentando la falta de alegría como un pecado, la tristeza es, al mismo tiempo, culpa y castigo. Al que se suma, retomando el tema del lenguaje con el que se abre el canto, la imposibilidad de decir con palabra íntegra el himno que queda en la garganta como gárgaras que nadie puede oír.

El discurso sobre la Fortuna que divide las descripciones de los pecadores de los dos círculos adquiere así un nuevo matiz: ante el sol, símbolo tradicional de Dios, la falta de alegría se origina en el pecado. Gozar de la belleza es comprender, virtuosamente, que los golpes recibidos nos invitan a mirar hacia arriba.

VIII

Io dico, seguitando, ch'assai prima
che noi fossimo al piè de l'alta torre,
3 li occhi nostri n'andar suso a la cima

per due fiammette che i vedemmo porre,
e un'altra da lungi render cenno,
6 tanto ch'a pena il potea l'occhio torre.

E io mi volsi al mar di tutto 'l senno;
dissi: «Questo che dice? e che risponde
9 quell'altro foco? e chi son quei che 'l fenno?».

Ed elli a me: «Su per le sucide onde
già scorgere puoi quello che s'aspetta,
12 se 'l fummo del pantan nol ti nasconde».

Corda non pinse mai da sé saetta
che si corresse via per l'aere snella,
15 com'io vidi una nave piccioletta

venir per l'acqua verso noi in quella,
sotto 'l governo d'un sol galeoto,
18 che gridava: «Or se' giunta, anima fella!».

vv. 1-2 Con una técnica nueva respecto de la linealidad de los demás cantos, este se abre con una breve anafesis: el narrador aclara que antes de llegar a la torre a la que se refiere en *Inf* VII 130, había visto las llamas que describirá ahora.

vv. 4-6 Era común, en las ciudades medievales que estaban en guerra, advertir a través de señales, de una torre a otra, si alguien se acercaba a las murallas.

v. 7 Virgilio, que en el canto anterior todo supo (v. 3).

VIII

Yo digo, continuando, que mucho antes
de llegar hasta el pie de la alta torre,
los ojos levantamos a su cima

por dos llamas que allí vimos ponerse
y otra que hacía una señal de lejos
que el ojo apenas si podía verla.

Me volví al mar de toda inteligencia,
y dije: «¿Este fuego qué dice? ¿Y qué responde
el otro?, ¿y quiénes son los que lo hicieron?».

Me contestó: «Por las olas de lodo
ya puedes ver aquello que se aguarda
si la niebla del pantano no lo esconde».

Una cuerda jamás lanzó saeta
que corriera en el aire tan veloz,
como yo vi una nave pequeña

que venía a nosotros por el agua,
guiada por un solo marinero,
que gritaba: «¡Llegaste, alma malvada!».

v. 11 *aquello que se aguarda*: la expresión de Virgilio es vaga; por lo pronto, anuncia la llegada de Flegiás (vv. 13-18), sin aclarar lo que Dante había preguntado, es decir quién hizo las señales luminosas.

vv. 13-14 La imagen de la flecha, que Dante usará más de una vez, es virgiliana: cfr. *En* XII 856.

v. 18 *llegaste*: traduce el verbo *sei giunta*, que según otros quiere decir *estás atrapada*; *alma malvada*: evidentemente, el barquero cree que se trata de un nuevo condenado.

«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a vòto»,
disse lo mio signore, «a questa volta:
21 più non ci avrai che sol passando il loto».

Qual è colui che grande inganno ascolta
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
24 fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.

Lo duca mio discese ne la barca,
e poi mi fece intrare appresso lui;
27 e sol quand'io fui dentro parve carca.

Tosto che 'l duca e io nel legno fui,
segando se ne va l'antica prora
30 de l'acqua più che non suol con altrui.

Mentre noi corravam la morta gora,
dinanzi mi si fece un pien di fango,
33 e disse: «Chi se' tu che vieni anzi ora?».

E io a lui: «S'i' vegno, non rimango;
ma tu chi se', che sì se' fatto brutto?».
36 Rispuose: «Vedi che son un che piango».

v. 19 *Flegiàs*: personaje mitológico, cuyo nombre posee la raíz etimológica de *fuego*; su hija fue seducida por Apolo, quien la mató a causa de una infidelidad. Flegiàs, para vengar a su hija, incendió el templo de Delfos (por la impiedad de este acto, en la *Eneida* aparece condenado en el Tártaro: cfr. *En VI* 618-620), y fue asesinado por Apolo. Dante parece asignarle el rol de transportar a los iracundos hasta su lugar en el pantano.

v. 24 *ira contenida*: el hecho de que Flegiàs, iracundo y sin hablar, acepte llevar a los peregrinos en su barca, apoya la hipótesis de que los espíritus sumergidos en el pantano son los que tuvieron ira reprimida (cfr. Comentario a *Inf VII*).

«Flegiàs, Flegiàs, en vano estás gritando»,
dijo entonces mi señor, «por esta vez:
21 nos tendrás sólo en el cruce del pantano».

Como aquel que comprende un gran engaño
del que fue víctima, y por él se amarga
24 se hizo Flegiàs con la ira contenida.

Mi maestro a la barca descendió
y después me hizo entrar detrás de él;
27 y sólo al bajar yo se vio cargada.

Cuando ambos estuvimos en la nave,
la antigua proa va cortando el agua
30 más de lo que hace cuando lleva a otros.

Mientras el agua muerta recorriamos,
uno embarrado adelante se me puso,
33 y dijo: «¿Quién eres tú que vienes antes de hora?».

Y yo a él: «Si yo vengo, no me quedo;
pero ¿quién eres tú, que estás tan sucio?».
36 Respondió: «Ves que soy uno que llora».

v. 27 Dado que sólo Dante tiene un cuerpo, cuando sube a la barca, esta se hunde un poco (por este motivo, en los vv. 29-30 se dice que, cargado de un vivo, corta el agua más que lo habitual). Lo mismo sucede cuando Eneas sube a la barca de Caronte: cfr. *En VI* 412-414. Este elemento común con la entrada del héroe virgiliano al Averno sugiere un nuevo ingreso de Dante al Infierno.

v. 29 *antigua proa*: de la barca, creada evidentemente junto con el Infierno.

v. 33 *antes de hora*: todavía vivo; la expresión implica un insulto, ya que da por sentado que Dante, contrariamente a lo que él y el lector saben, al morir irá al Infierno.

E io a lui: «Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
39 ch'ï' ti conosco, ancor sie lordo tutto».

Allor distese al legno ambo le mani;
per che 'l maestro accorto lo sospinse,
42 dicendo: «Via costà con li altri cani!».

Lo collo poi con le braccia mi cinse;
basciommi 'l volto e disse: «Alma sdegnosa,
43 benedetta colei che 'n te s'incinse!

Quei fu al mondo persona orgogliosa;
bontà non è che sua memoria fregi:
46 così s'è l'ombra sua qui furiosa.

Quanti si tegnon or là sù gran regi
che qui staranno come porci in brago,
51 di sé lasciando orribili dispregi!».

E io: «Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda
54 prima che noi uscissimo del lago».

Ed elli a me: «Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
57 di tal disio convien che tu goda».

v. 39 El personaje, que en el verso 36 contestó evasivamente la pregunta de Dante acerca de su identidad, es reconocido por Dante a pesar suyo.

vv. 40-42 Esta veloz escena, en que Virgilio advierte inmediatamente las intenciones del condenado (que probablemente quería tirar a Dante de la barca) y lo impide interponiéndose prontamente, tiene sin duda un significado simbólico: la razón es la que debe interponerse entre el hombre y la ira mala, manteniéndolo en un equilibrio virtuoso, que como se verá en los versos siguientes incluye un desdén justificado.

Y yo a él: «Con llanto y sufrimiento,
quédate aquí, espíritu maldito;
te reconozco, aunque estés lleno de barro».

Extendió las dos manos a la barca;
pero el maestro se dio cuenta y lo empujó,
42 diciendo: «¡Vuelve con los otros perros!».

Después me ciñó el cuello con los brazos;
me besó el rostro y dijo: «¡Oh, alma desdeñosa,
45 bendita la que te llevó en el vientre!

Fue este en el mundo persona orgullosa;
ni una bondad adorna su memoria:
48 así está aquí su sombra furibunda.

¡Cuántos se creen arriba grandes reyes
que aquí estarán en barro como cerdos,
51 dejando horribles hechos despreciables!».

«Maestro», dije yo, «me encantaría
verlo hundirse en el caldo con los otros
54 antes de que salgamos de este lago».

«Antes de que la costa», respondió,
«se te aparezca, tû serás saciado:
57 de tal deseo es justo que tú goces».

vv. 44-45 *Alma desdeñosa* [...] *vientre*: además de abrazar y besar a Dante por única vez en todo el viaje, Virgilio lo bendice con palabras escriturales: cfr. *Lucas* 11, 27.

v. 45 *persona orgullosa*: en contraste con el desdén de Dante, claramente positivo, el orgullo de este personaje parece ser el origen de su culpa. Según algunos estudiosos, los condenados que se golpean y muerden en el pantano son, además de iracundos, soberbios (cfr. *Com. Virgilio a Inf. VII*).

Dopo ciò poco vid'io quello strazio
far di costui a le fangose genti,
60 che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio.

Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!»;
e 'l fiorentino spirito bizzarro
63 in sé medesimo si volvea co' denti.

Quivi il lasciammo, che più non ne narro;
ma ne l'orecchie mi percosse un duolo,
66 per ch'io avante l'occhio intento sbarro.

Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c' ha nome Dite,
69 coi gravi cittadin, col grande stuolo».

E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
72 vermiglie come se di foco uscite

fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
75 come tu vedi in questo basso inferno».

v. 60 El carácter virtuoso de este placer del personaje es confirmado por la actualidad con que el Dante poeta, ya renovado por la visión de Dios, sigue agradeciéndole por la agresión de la que su adversario fue víctima.

v. 61 *Filippo Argenti*: fiorentino de la familia de los Adimari, que Dante recordará en *Par* XVI 115-120 como ejemplo de ostentación prepotente de riqueza reciente; según Boccaccio, su sobrenombre (que significa «plata») se debe a la costumbre de herrar con plata su caballo. Algunos comentadores sostienen que había protagonizado una pelea con Dante, y su familia había impedido que se incluyera el nombre del poeta exiliado entre los que recibieron la amnistía para volver a Florencia.

Poco después yo vi tal estropicio
hacer de él a las barrosas gentes,
que aún alabo a Dios y le doy gracias. 60

Todos gritaban: «¡A Filippo Argenti!»;
y el florentino espíritu furioso
contra él mismo se volvía con los dientes. 63

Lo dejamos allí, y más de él no narro;
en los oídos me golpeó un dolor,
que atento me hace ver hacia adelante. 66

Me dijo el buen maestro: «Ahora, hijo,
se acerca la ciudad de nombre Dite,
con gran ejército y graves ciudadanos». 69

Y yo: «Maestro, ya veo sus mezquitas
con nitidez allí adentro del valle,
incandescentes como al rojo vivo». 72

Y él me dijo: «Por el eterno fuego
que adentro las abrasa se ven rojas
como tú ves en este bajo infierno». 75

v. 64 Nótese cómo la actitud del Dante narrador coincide con la del Dante personaje: ambos se alejan bruscamente de Filippo Argenti.

v. 65 *un dolor*: un conjunto de lamentos.

v. 68 *Dite*: nombre tradicional de Lucifer, equivalente a Pluto o Plutón, que Dante leía en Virgilio y Ovidio como rey del Averno: cfr. *En* VI 127 y *Met* IV 438.

v. 69 con sus habitantes, los más graves pecadores, y un ejército de diablos.

v. 75 *bajo infierno*: como se verá en *Inf* XI, la zona en que están condenados los pecadores más graves, que no incluyen a los incontinentes que Dante y Virgilio ya visitaron.

Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse
che vallan quella terra sconsolata:
78 le mura mi parean che ferro fosse.

Non sanza prima far grande aggirata,
venimmo in parte dove il nocchier forte
81 «Usciteci», gridò: «qui è l'intrata».

Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
84 dicean: «Chi è costui che sanza morte

va per lo regno de la morta gente?».
E 'l savio mio maestro fece segno
87 di voler lor parlar segretamente.

Allor chiusero un poco il gran disdegno
e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada
90 che sì ardito intrò per questo regno.

Sol si ritorni per la folle strada:
pruovi, se sa; ché tu qui rimarrai,
93 che li ha' iscorta sì buia contrada».

Así llegamos a las hondas fosas
que rodean la ciudad desconsolada:
de hierro parecían sus murallas.

Después de hacer un amplio giro en torno,
llegamos a un lugar donde el barquero
«Salgan», fuerte gritó: «aquí está la entrada».

Vi más de mil delante de las puertas
llovidos desde el cielo, que indignados
decían: «¿Quién es este que sin muerte

va por el reino de la muerta gente?».
Y mi sabio maestro hizo un gesto
de querer hablar con ellos en secreto.

Contuvieron un poco el gran desprecio,
y dijeron: «Ven tú solo, y que él se vaya,
que tan osado entró por este reino.

Que vuelva solo por la senda temeraria:
que pruebe, a ver si sabe; tú te quedas
que lo has guiado por zona tan oscura».

v. 78 *de hierro*: las características y el material de la ciudad son de origen virgiliano: cfr. *En* VI 548-631.

v. 79 El giro que la barca debe dar antes de llegar al ingreso de la ciudad de Dite parece tener un significado simbólico, que se relaciona con la menor naturalidad que implica caer en los pecados que allí se castigan, en contraste con la facilidad con la que los peregrinos entraron en la primera zona del Infierno.

v. 83 *llovidos desde el cielo*: los diablos, que son los ángeles que se rebelaron contra Dios.

v. 88 *contuvieron*: el verbo (que traduce *chiusero*, literalmente «cerraron») es deliberadamente ambiguo, ya que podría decir que lo limitaron, o bien que lo escondieron.

v. 91 *temeraria*: traduce el término *folle*, que al comienzo del viaje caracterizó el mayor temor de Dante; cfr. *Inf* II 35 (y nota).

96 Pensa, lector, se io mi sconsortai
nel suon de le parole maladette,
ché non credetti ritornarci mai.

99 «O caro duca mio, che più di sette
volte m' hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,

102 non mi lasciar», diss'io, «così disfatto;
e se 'l passar più oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».

105 E quel segnor che lì m'avea menato,
mi disse: «Non temer; ché 'l nostro passo
non ci può torre alcun: da tal n'è dato.

108 Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso
conforta e ciba di speranza buona,
ch'i' non ti lascerò nel mondo basso».

111 Così sen va, e quivi m'abbandona
lo dolce padre, e io rimagno in forse,
che sì e no nel capo mi tenciona.

114 Udir non potti quello ch'a lor porse;
ma ei non stette là con essi guari,
che ciascun dentro a pruova si ricorse.

Piensa, lector, en cómo me asusté
oyendo la maldad de esas palabras:
creí que ya no volvería nunca.

99 «Ay, mi buen guía, tú que tantas veces
me has devuelto la calma y me has salvado
del peligro que estaba contra mí,

102 no me dejes», le dije, «así deshecho;
si seguir avanzando se nos niega,
pronto hallaremos juntos nuestras huellas».

105 Y aquel señor que allí me había llevado,
me contestó: «No temas; nuestro paso
nadie puede impedir: tal nos lo ha dado.

108 Espera aquí, y el ánimo abatido
conforta y nutre de esperanza buena,
que no te dejaré en el mundo bajo».

111 Así se marcha, y me abandona allí
el dulce padre, y yo me quedo incierto:
luchan el sí y el no en mi cabeza.

114 No pude oír lo que les dijo a ellos;
pero allí no había estado mucho tiempo
cuando todos corrieron para adentro.

v. 94 Comienza aquí la primera de las numerosas apelaciones de Dante al lector, que por lo general lo invitan a identificarse con las emociones del viajero. En este caso, el miedo de Dante de ser abandonado por Virgilio se especifica, como se lee en el v. 96, como desesperanza de volver al mundo al que, precisamente, pertenece el lector.

v. 99 *el peligro* es, probablemente, la loba de la cual Virgilio salvó a Dante en la selva.

v. 105 Nos ha sido dado por Dios (*tal*).

Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio signor, che fuor rimase
117 e rivolsesi a me con passi rari.

Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:
120 «Chi m' ha negate le dolenti case!».

E a me disse: «Tu, perch'io m'adiri,
non sbigottir, ch'io vincerò la prova,
123 qual ch'a la difension dentro s'aggiri.

Questa lor tracotanza non è nova;
ché già l'usaro a men segreta porta,
126 la qual sanza serrame ancor si trova.

Sovr'essa vedestù la scritta morta:
e già di qua da lei discende l'erta,
129 passando per li cerchi sanza scorta,
tal che per lui ne fia la terra aperta».

v. 120 *las dolientes casas*: las distintas moradas de los condenados, que se encuentran dentro de la ciudad de Dite.

v. 121 *Y a mí me dijo*: Dante percibe que Virgilio no quiere manifestarle su preocupación; de hecho, a él le dirá algo distinto de lo expresado en el v. 120.

vv. 124-126 Virgilio, para tranquilizar a Dante, le explica que la misma voluntad prepotente de los diablos tuvo lugar en la puerta del Infierno, cuando intentaron impedir el ingreso de Cristo al Limbo; Dante sigue, en esta idea, el Evangelio apócrifo de Nicodemo.

Los adversarios las puertas le cerraron
en el pecho a mi señor, que quedó afuera,
y hacia mí se volvió con pasos lentos.

Ojos bajos tenía, y la mirada
sin confianza, y decía en sus suspiros:
120 «¡Quién me ha negado las dolientes casas!».

Y a mí me dijo: «Tú, por mi disgusto,
no tengas miedo: venceré la prueba,
123 quien quiera que esté dentro en la defensa.

No es nueva en ellos esta prepotencia;
ya la usaron en puerta más externa,
126 que sin cerrar se encuentra todavía.

Sobre esa viste tú la inscripción muerta:
ya baja la pendiente de este lado,
pasando sin escolta por los círculos,
129 un tal que la ciudad nos abrirá».

v. 127 *la inscripción muerta*: las palabras que leyeron al entrar (*Inf*/III 1-9).

v. 130 *tal*: el término que en el v. 105 Virgilio había usado para referirse a Dios anuncia la inminente llegada de un enviado del cielo.

COMENTARIO A *INFIERNO VIII*

Desde la costa de la laguna Estigia, Dante vio una torre. Excepcionalmente, al comienzo de este canto el poeta vuelve atrás para narrar lo que había visto sobre ella. Los comentadores antiguos ven en la inusual apertura (*Yo digo, continuando*) un indicio de una interrupción en la escritura del poema; según Boccaccio, los primeros siete cantos fueron escritos en Florencia, antes del exilio. Más allá de la credibilidad de su relato, acerca de la cual los estudiosos modernos no coinciden, para casi todos es evidente que a partir de este canto, que presenta un dinamismo nuevo, el escritor muestra una madurez mayor respecto de los siete anteriores.

En efecto, el estado de ánimo del peregrino se manifiesta con notable sutileza y precisión: frente a las señales que ve en la torre, una acumulación de preguntas y un fuerte encabalgamiento (vv. 8-9) nos acercan a su ansiedad. La vaguedad con que responde Virgilio (vv. 10-12) parece responder a la voluntad de proteger al discípulo de aquello que se revelará como un peligro efectivo; *aquello que se aguarda* será no sólo la nave de Flegiás, sino también los diablos que están dentro de la ciudad: muy probablemente son ellos los que hicieron los fuegos para advertir de la llegada de los visitantes.

Una barca los lleva a través del pantano, donde Dante protagoniza una pelea. Virgilio elogia su agresividad, e incluso el deseo de ver a Filippo Argenti *hundirse en el caldo*. Es evidente que la ira de Dante es positiva, quizá precisamente como actitud virtuosa que media entre los dos extremos castigados. Quizá también en el plano simbólico, a pesar de la intención de su enemigo, Dante no cae en el pantano: gracias a la pronta acción del maestro (la razón), logra mantenerse en el frágil equilibrio de su barca.

La vivacidad del diálogo entre los rivales florentinos presenta por primera vez un estilo dramático que dotará de gran realismo al bajo Infierno. Como también se presenta

un rasgo que aparecerá de nuevo en el fondo del abismo: el hecho de que los condenados no desean ser reconocido por el peregrino; develada su identidad, Filippo Argenti se muerde a sí mismo, tal vez viendo ya su nombre en la *Comedia*.

Al alejarnos de su furia estéril y orgullosa, nos adentramos en la segunda parte del canto: Virgilio le anuncia a Dante que se aproxima la ciudad de *Dite*, y dentro de ella el bajo Infierno. Las murallas de hierro simbolizan, según algunos comentadores antiguos, la dificultad de salir de los pecados de malicia de los que, como explicará Virgilio en breve (*Inf XI*), se mancharon todos los habitantes de la ciudad infernal.

También la hábil resistencia de los diablos muestra la menor naturalidad del contacto con el mal que allí se castiga: en contraste con los obstáculos anteriores, individuales, esta vez Virgilio se enfrenta a *más de mil*, con los que pide hablar *en secreto*. Por primera vez desde el encuentro en la selva, Dante se queda solo; y el escritor, al recordar ese momento, por primera vez se dirige al lector, invitándolo a compartir el miedo que tuvo entonces. Un miedo pueril, ya que le provoca la absurda idea de volver atrás, con tal de no quedarse un momento sin el maestro.

Virgilio le recuerda que el descenso es providencial (v. 105) y lo invita a la esperanza. Dante, sin embargo, no está convencido del éxito de la empresa. En efecto, los diablos cierran la puerta en la cara del maestro, que vuelve *con pasos lentos* y mirada baja; pronuncia palabras para sí (v. 120), que difieren de las que le dice al discípulo: a él, para tranquilizarlo, le anuncia que ya está llegando *un tal* (como el *tal* del v. 105, que quiso su viaje), capaz de atravesar los círculos infernales sin ayuda, y abrirá la ciudad para ellos.

Virgilio ha sido vencido, por primera vez. Para el ingreso inmune a la zona de los pecados más graves, no es suficiente el freno de la razón: se necesita la intervención divina. El cierre del octavo canto se suspende en la espera.

IX

Quel color che viltà di fuor mi pinse
veggendo il duca mio tornare in volta,
3 più tosto dentro il suo novo ristrinse.

Attento si fermò com'uom ch'ascolta;
ché l'occhio nol potea menare a lunga
6 per l'aere nero e per la nebbia folta.

«Pur a noi converrà vincer la punga»,
cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.
9 Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!».

I' vidi ben sì com'ei ricoperse
lo cominciar con l'altro che poi venne,
12 che fur parole a le prime diverse;

ma nondimen paura il suo dir dienne,
perch'io traeva la parola tronca
15 forse a peggior sentenza che non tenne.

«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
18 che sol per pena ha la speranza cionca?».

vv. 1-3 La palidez de Dante, que había sido una reacción a la manifestación involuntaria de ira por parte de Virgilio, hizo que este último contuviera su estado de ánimo.

v. 7 *Sin embargo*: este adversativo implica que las palabras de Virgilio están siguiendo un pensamiento que no ha expresado; es por esto que Dante (v. 10-15) advertirá la voluntad del maestro de ocultarle su temor, para protegerlo.

v. 8 *tal*: nuevamente, se recuerda el decreto divino que permite el viaje a través del mismo término de *Inf* VIII, 105.

IX

El color que dio a mi rostro la vileza,
viendo a mi guía que volvía atrás
hizo que el suyo rápido escondiera.

3

Para escuchar atento se detuvo,
ya que su vista no llegaba lejos
a través de aire negro y densa niebla.

6

«Sin embargo deberíamos vencer...»,
empezó él, «si no... Tal se nos dio.
¡Qué tarde para mí es esa llegada!».

9

Yo vi bien cómo él había cubierto
el comienzo con lo que vino luego,
con palabras que cambiaban las primeras;

12

no obstante, lo que dijo me dio miedo,
pues yo llevaba la palabra trunca
quizás a peor sentencia que la suya.

15

«¿Hasta este fondo de la triste cavidad
alguien puede bajar del primer círculo,
que sufre la esperanza mutilada?».

18

v. 9 Virgilio sabe que está por llegar un enviado, y por ansiedad percibe una tardanza en su intervención. Sin embargo, es consciente de que esta es sólo una impresión suya (*para mí*), ya que viniendo del cielo, no puede ser tardía ni anticipada.

vv. 14-15 Dante imaginaba los vacíos del discurso de Virgilio atribuyéndoles un significado que tal vez era peor que el que tenían.

vv. 16-18 Ante el primer fracaso del maestro, Dante teme que no sea capaz de llevarlo hasta el fondo del Infierno, y expresa sus dudas de manera general; *que sufre la esperanza mutilada*: la única pena de los habitantes del Limbo.

Questa question fec'io, e quei «Di rado
incontra», mi rispuose, «che di noi
21 faccia il cammino alcun per qual io vado.

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
24 che richiamava l'ombre a' corpi sui.

Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,
27 per trarne un spirto del cerchio di Giuda.

Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro,
e 'l più lontan dal ciel che tutto gira:
30 ben so 'l cammin; però ti fa sicuro.

Questa palude che 'l gran puzzo spira
cigne dintorno la città dolente,
33 u' non potemo intrare omai sanz'ira».

E altro disse, ma non l' ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
36 ver' l'alta torre a la cima rovente,

v. 23 *Eritón*: la maga Eritón, que según cuenta Lucano en la *Farsalia*, bajó al Averno para devolver al mundo un espíritu que, conociendo el futuro como todos los muertos, predijera el resultado de la batalla de Farsalia entre César y Pompeyo Magno. Dante, tal vez siguiendo una leyenda que no conocemos, y en base a la fama de mago que Virgilio tenía en la Edad Media, inventa un episodio en el que Eritón envía al poeta latino al último círculo para rescatar o reemplazar a un traidor que, por algún motivo que no se narra, debía volver a la vida.

Así pregunté yo; y él «Pocas veces
pasa», dijo, «que alguno de nosotros
haga el camino por el que estoy yendo.

21

Lo cierto es que otra vez vine aquí abajo,
obligado por la feroz Eritón,
que las sombras a sus cuerpos restituía.

24

Desnuda estaba mi alma hacía poco,
cuando ella me hizo entrar en aquel muro,
e ir por alguien del círculo de Judas.

27

Es el más bajo, más oscuro y más lejano
de aquel cielo que todo hace girar:
bien sé el camino, así que tranquilízate.

30

Este pantano que gran tufo exhala
ciñe por fuera a la ciudad doliente,
a la que no podemos ir sin ira».

33

Dijo otras cosas, pero no me acuerdo;
porque del todo me llevó la vista
a la alta torre de la cima ardiente,

36

vv. 28-29 El círculo de Judas es el noveno y último del Infierno, que está en el centro de la Tierra, y por lo tanto es el más alejado del Cristalino o Primer Móvil (*aquel cielo que todo hace girar*); de este modo, Virgilio le asegura a Dante que conoce todo el camino infernal.

dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
39 che membra feminine avieno e atto,

e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
42 onde le fiere tempie erano avvinte.

E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'eterno pianto,
45 «Guarda», mi disse, «le feroci Erine.

Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
48 Tesifón è nel mezzo»; e tacque a tanto.

Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme e gridavan sì alto,
51 ch'í' mi strinsi al poeta per sospetto.

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
54 «mal non vengiammo in Teséo l'assalto».

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
57 nulla sarebbe di tornar mai suso».

v. 41 *cerastas*: según Boccaccio, especie de serpientes que tienen uno o dos cuernos.

v. 44 Proserpina, reina del Infierno, que en los poemas latinos suele pedir servicios a las Furias (cfr. *En* VI 397, *Met* V 543, *Teb* I 85).

vv. 46-48 *Megera*, *Aletto*, *Tisifón*: nombres de las tres Furias.

v. 51 Además del plano literal, el acercamiento de Dante a Virgilio tiene el valor simbólico de la actitud virtuosa de recurrir a la razón ante el miedo.

donde al instante erguidas se pusieron
tres furias del Infierno ensangrentadas,
de cuerpo y actitudes femeninas,

y cintura ceñida de hidras verdes;
tenían cerastas y serpientes por cabello,
que las sienes feroces envolvían.

Y él, conociendo bien a las esclavas
de la reina de aquel eterno llanto,
me dijo «Mira las Erinias fieras.

Esa es Megera, la del lado izquierdo,
Aletto es la que llora a la derecha,
Tisifón está en el medio», y calló luego.

El pecho se arañaban con las uñas;
gritaban tanto al golpearse con las palmas,
que por temor yo me apreté al poeta.

«Ven, Medusa, hagámoslo de piedra»,
decían todas mirando para abajo,
«mal no vengamos la injuria de Teseo».

«Date vuelta y los ojos ten cerrados:
si Gorgona se mostrara y tú la vieras,
no podrías jamás volver arriba».

v. 52 *Medusa*: una de las tres Gorgonas, hijas del dios marino Forco; según narra Ovidio (*Met* IV 779-781), Teseo le dio muerte decapitándola, pero su cabeza conservó el poder de convertir en piedra a quien la miraba, por lo que Virgilio no sólo advierte a Dante que no lo haga (vv. 55-57) sino que él mismo se asegura con sus manos.

v. 54 «Hicimos mal en no matar a Teseo cuando bajó al Averno para liberar a Proserpina»; el héroe griego había acompañado a Pirítoo al inframundo; las Erinias lo habían encadenado, pero Hércules lo liberó. La frase, en este contexto, supone una amenaza para Dante.

60 Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

63 O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

66 E già venia su per le torbide onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per cui tremavano amendue le sponde,

69 non altrimenti fatto che d'un vento
impetioso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento

72 li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.

75 Li occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo
del viso su per quella schiuma antica
per indi ove quel fummo è più acerbo».

78 Come le rane innanzi a la nimica
biscia per l'acqua si dileguan tutte,
fin ch'a la terra ciascuna s'abbica,

v. 61 *intelecto sano*: Dante se dirige a aquellos lectores cuyas mentes no están ofuscadas por la malicia (cfr. *Cv* IV xv 11).

vv. 62 *la doctrina*: el significado alegórico (cfr. *Cv* II i 3).

vv. 61-63 El sentido alegórico que Dante pide explícitamente al lector que descifre ha sido muy discutido, porque además no existe un acuerdo entre los estudiosos acerca de cuáles son los *versos raros* (los inmediatamente anteriores, o todo el episodio). Es probable que los diablos sean símbolo de las tentaciones, la Medusa de la desesperación, y el hecho de mirarla, la imposibilidad de la salvación.

Así dijo el maestro; y él también
me dio vuelta, y no confió en mis manos,
y me cubrió los ojos con las suyas.

Oh los que tienen intelecto sano,
miren bien la doctrina que se esconde
detrás del velo de los versos raros.

Y ya venía por las olas turbias
un sonoro fragor, lleno de miedo,
que hacía que temblaran las dos costas,

igual al producido por un viento
entre ardores opuestos impetuoso
que hiere el bosque sin ningún obstáculo,

rompe las ramas, las tira y las arroja;
avanza polvoriento con soberbia,
y hace escapar a bestias y pastores.

Me liberó los ojos y me dijo:
«Fuerza la vista por la espuma antigua
allí donde más acre es ese humo».

Como las ranas ante la enemiga
víbora por el agua se dispersan,
hasta que todas se aplastan en la orilla,

La gravedad de tales impedimentos a la contrición (simbolizada en el descenso de Dante que estos personajes intentan evitar) excede las fuerzas de la razón humana (Virgilio) y requiere la intervención de la gracia divina (vv. 64-103). Un pedido análogo al lector se encuentra en el Canto VIII del *Purgatorio*.

vv. 67-72 La imagen del viento impetuoso es escritural: cfr. *Hechos* 2, 2.

v. 78 *se aplastan*: traduce *s'abbica*, que según algunos significa «hacerse bica», es decir montoncito de heno, y según otros «amontonarse entre todas».

vid'io più di mille anime distrutte
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
81 passava Stige con le piante asciutte.

Dal volto rimovea quell'aere grasso,
menando la sinistra innanzi spesso;
84 e sol di quell'angoscia pareo lasso.

Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo,
e volsimi al maestro; e quei fé segno
87 ch'i' stessi queto ed inchinassi ad esso.

Ahi quanto mi pareo pien di disdegno!
Venne a la porta e con una verghetta
90 l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno.

«O cacciati del ciel, gente dispetta»,
cominciò elli in su l'orribil soglia,
93 «ond'èsta oltracotanza in voi s'alletta?

Perché recalcitrare a quella voglia
a cui non puote il fin mai esser mozzo,
96 e che più volte v' ha cresciuta doglia?

v. 79 Las almas de los iracundos, que se dispersan ante el ángel como las ranas ante la víbora.

v. 80 *a su paso*: según algunos, caminando; según otros, en el paso del pantano.

v. 81 Simbólicamente, como Jesús que camina sobre las aguas (cfr. *Mateo* 14, 25-33), el ángel no toca el barro que simboliza el mal.

v. 83 *la izquierda*: dado que en la derecha, la más importante, lleva la varita con que abrirá las puertas de la ciudad (cfr. v. 89).

v. 88 Obsérvese que el término *desdén* (*sdegno*) repite la actitud de Dante hacia Filippo Argenti (*Inf* VIII 44) que fue celebrada por Virgilio; junto con el diminutivo de varita (*verghetta*), connota la

yo vi más de mil almas destruidas
huir así ante uno que a su paso
pasaba Estigia con las plantas secas.

Alejaba del rostro el aire denso,
agitando la izquierda con frecuencia;
y sólo esa molestia lo tocaba.

Advertí que del cielo era enviado,
y me volví al maestro, que hizo un gesto
de que ante él callado me inclinara.

¡Ay cuán lleno de desdén me parecía!
Llegó a la puerta, y con una varita
la abrió, sin ninguna resistencia.

«Oh expulsados del cielo, despreciados»,
empezó él en el umbral horrible,
«¿en dónde se alimenta su arrogancia?

¿Por qué son recalcitrantes al querer
cuyo fin nunca puede ser truncado
y aumentó su dolor ya varias veces?

distancia insalvable entre la autoridad divina del ángel y la necia e impotente oposición de los diablos.

v. 91 Ya desde el vocativo, el ángel se dirige a los diablos recordándoles su primer acto de soberbia a través del castigo recibido, como en el v. 96 les recordará las distintas veces en que su obstinación les hizo aumentar el dolor, y en el v. 99 les recordará el descenso de Hércules a través de las marcas que le quedaron en el cuello al can Cerbero (cfr. *En* VI 392-396); tanto Teseo como Hércules eran interpretados, durante la Edad Media, como figuras de Cristo.

v. 96 Cuando intentaron evitar el descenso de Teseo y de Hércules.

Che giova ne le fata dar di cozzo?
Cerberero vostro, se ben vi ricorda,
99 ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo».

Poi si rivolse per la strada lorda,
e non fé motto a noi, ma fé sembiante
102 d'omo cui altra cura stringa e morda

che quella di colui che li è davante;
e noi movemmo i piedi inver' la terra,
105 sicuri appresso le parole sante.

Dentro li 'ntrammo sanz'alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
108 la condizion che tal fortezza serra,

com'io fui dentro, l'occhio intorno invio:
e veggio ad ogni man grande campagna,
111 piena di duolo e di tormento rio.

Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì com'a Pola, presso del Carnaro
114 ch'Italia chiude e suoi termini bagna,

fanno i sepulcri tutt'il loco varo,
così facevan quivi d'ogne parte,
117 salvo che 'l modo v'era più amaro;

ché tra li avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
120 che ferro più non chiede verun'arte.

vv. 112-115 Para describir el nuevo escenario, Dante recurre a una comparación con cementerios romanos en que los sepulcros están dispuestos sobre el terreno de manera irregular, volviéndolo heterogéneo (*el lugar varía*); *Arles*: en el límite de la Provenza, donde el

¿De qué sirve en el destino dar cornadas?
Su can Cerbero, si es que bien recuerdan,
tiene aún pelado el mentón y la garganta».

99

Después volvió por el camino sucio,
sin decirnos palabra, y con el gesto
de quien otra ocupación oprime y muerde

102

diferente de quien le está adelante;
y a la ciudad movimos nuestros pies
seguros ya tras las palabras santas.

105

Adentro entramos sin ninguna guerra;
yo, que tenía deseo de mirar
lo que en tal fortaleza está encerrado,

108

ni bien entré moví la vista en torno;
y veo en todas partes gran llanura
repleta de dolor y cruel tormento.

111

Como en Arles, donde el Ródano se estanca,
y como en Pola, cerca del Carnaro
que encierra a Italia y moja sus fronteras,

114

por los sepulcros el lugar varía,
en ese sitio así es en todas partes,
salvo que el modo aquí era más amargo;

117

ya que entre los sepulcros llamas esparcidas
encendían a todos mucho más
que lo que debe arder el hierro para el arte.

120

Ródano se empantana, y había una gran necrópolis; *Pola*: en Istria, cerca del golfo del Carnaro.

v. 120 «Que ningún herrero necesitaría calentar más el hierro para su trabajo (*arte*)».

Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
123 che ben parean di miseri e d'offesi.

E io: «Maestro, quai son quelle genti
che, seppellite dentro da quell'arche,
126 si fan sentir coi sospiri dolenti?».

E quelli a me: «Qui son li eresiarche
con lor seguaci, d'ogne setta, e molto
129 più che non credi son le tombe carche.

Simile qui con simile è sepolto,
e i monimenti son più e men caldi».
132 E poi ch'a la man destra si fu vòlto,
passammo tra i martiri e li alti spaldi.

v. 131 *más o menos*: en distinta medida, evidentemente en relación con la diferente gravedad del pecado cometido.

v. 132 Excepcionalmente, como harán ante Gerión y a diferencia de todo el resto del viaje infernal, Dante y Virgilio giran a la derecha. Acerca del posible significado simbólico de esto, cfr. Comentario al Canto.

Todas las tapas estaban levantadas;
de allí salían tan duros lamentos,
123 que parecían de infelices y hostigados.

Y yo: «Maestro, ¿quiénes son aquellas gentes
que, sepultadas dentro de esas arcas,
126 se hacen oír con suspiros dolorosos?».

Y él a mí: «Aquí se encuentran los herejes
con sus secuaces de distintas sectas;
129 más de lo que tú crees llenan las tumbas.

Aquí igual con igual está sepulto,
los sepulcros los quemán más o menos».
Y después de girar a la derecha,
132 pasamos entre penas y altos muros.

v. 133 Como se especificará al comienzo del próximo canto, Dante y Virgilio caminan, en este círculo, entre los numerosos sarcófagos y las paredes del abismo.

COMENTARIO A *INFIERNO IX*

El comienzo de este canto continúa el suspenso del anterior. Virgilio parece ansioso; intenta escuchar, ya que su vista no logra atravesar las tinieblas, si ya está llegando lo esperado; a través de este dato también simbólico, se sugiere la insuficiencia del conocimiento humano para afrontar la realidad del bajo Infierno, y al mismo tiempo la necesidad de su esfuerzo.

Dante está asustado; su vileza (*viltà*) parece ser la misma que lo daña antes de entrar al inframundo: se sugiere así que el ingreso a la ciudad de Dite es un nuevo comienzo, que se revelará de dificultad superior al primero.

El maestro percibe el temor de Dante, y a través de un anacoluto de inédito realismo (vv. 7-8), expresa primero su propia incertidumbre y luego la confianza que querría transmitir. El peregrino advierte el cambio repentino de la frase, y se asusta más aun. Ante su tímida pregunta, Virgilio intenta calmarlo: él ya estuvo allí, por lo tanto conoce el camino. La longitud de su discurso, y la redundancia respecto de informaciones que el discípulo y el lector ya poseen (vv. 31-33) parecen obedecer a la necesidad de tranquilizar a Dante y entretenerlo hasta la llegada milagrosa del enviado celestial. De hecho, el escritor dice no recordar parte del discurso del maestro (v. 34), ya que tres Furias en lo alto de la torre atraen toda su atención. Virgilio invita a Dante a mirarlas, pero ante el llamado de ellas a la Medusa, se cerciora con sus propias manos para que, si ella llega, el discípulo se salve.

Si fueran estos los versos que Dante invita a interpretar a los lectores de *intelecto sano*, podría pensarse que algunos males (o sus tentaciones) deben ser mirados de frente; en cambio la Medusa, que de hecho no aparece, podría advertirnos lo que sucedería si el mal triunfara en esta lucha: la muerte, la inmovilidad eterna en el Infierno. Precisamente

cuando Virgilio le cubre los ojos a Dante, llega como un viento el enviado divino: alegóricamente, el auxilio de la gracia se recibe cuando finalmente la razón se rinde, admitiendo su límite.

Sin encontrar ninguna resistencia, el ángel pasa rápidamente, y abre la ciudad de Dite. Sus pocas palabras completan el episodio de Teseo que en tono amenazador habían mencionado parcialmente las Erinas, recordando el triunfo implacable de la deidad sobre el mal (vv. 91-99).

Los peregrinos entran a la ciudad, y encuentran un nuevo paisaje. El sexto círculo, a diferencia de los anteriores, presenta un ambiente modificado por construcciones: el castigo ya no es de orden aparentemente natural (viento, lluvia, barro) sino un cementerio. También allí predomina la piedra, símbolo de obstinación. En las tumbas, rodeadas por fuegos que las mantienen siempre calientes, yacen los herejes, agrupados según las distintas sectas que los reunieron en vida.

Virgilio gira a la derecha, excepcionalmente: sólo lo hace aquí, y frente a Gerión, símbolo del fraude (*Inf* XVII 31). Se han dado distintas interpretaciones de este hecho. La más razonable parece aquella según la cual a la herejía y el engaño el hombre debe oponer la verdad, simbolizada justamente por la derecha.

Los peregrinos comienzan a caminar entre los sarcófagos y las altas murallas de Dite. El escritor se prepara para narrar, en el próximo canto, su encuentro directo con los primeros condenados del bajo Infierno.

X

Ora sen va për un secreto calle,
tra 'l muro de la terra e li martiri,
3 lo mio maestro, e io dopo le spalle.

«O virtù somma, che per li empi giri
mi volvi», cominciai, «com'a te piace,
6 parlami, e sodisfammi a' miei disiri.

La gente che per li sepolcri giace
potrebbe si veder? già son levati
9 tutt'i coperchi, e nessun guardia face».

E quelli a me: «Tutti saran serrati
quando di Josafat qui torneranno
12 coi corpi che là sù hanno lasciati.

Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutti suoi seguaci,
15 che l'anima col corpo morta fanno.

Però a la dimanda che mi faci
quinc'entro soddisfatto sarà tosto,
18 e al disio ancor che tu mi taci».

v. 2 Como se dijo al final del canto anterior, Dante y Virgilio caminan entre los muros de la ciudad (*esa tierra*) y los sepulcros calentados por el fuego.

v. 11 Después del Juicio Final; Josafat es el valle donde este tendrá lugar (cfr. *Mateo* 25, 31). Se anuncia aquí la resurrección de los cuerpos, que parece estar implicada en la culpa de estos pecadores.

vv. 13-15 La única zona en la que se detienen los peregrinos es la de los epicúreos, entendidos como aquellos que negaron la inmortalidad del alma (y, ya en el seno del cristianismo, la del cuerpo), idea que Dante condena con vehemencia en el *Convivio*: «Digo que entre

X

Vamos ahora por un sendero oculto,
entre el muro de esa tierra y los martirios,
mi maestro y yo siguiéndolo detrás.

«Oh alta virtud, que por círculos impíos
me llevas», comencé, «como te agrada,
6 háblame, y satisface mis deseos.

La gente que por los sepulcros yace
¿podría verse? Ya están levantadas
9 las tapas, y no hay nadie haciendo guardia».

Y él a mí: «Serán cerrados todos
cuando de Josafat aquí regresen
12 trayendo el cuerpo que han dejado arriba.

Su cementerio en esta zona tienen
con Epicuro todos sus secuaces
15 que el alma con el cuerpo creen que muere.

Por eso la pregunta que me haces
será aquí adentro satisfecha pronto
18 y también el deseo que me callas».

todas las bestialidades, la más estulta, la más vil y la más dañina es aquella que cree que después de esta vida no hay otra» (II viii 8). Acerca del problema de la inclusión de Epicuro, filósofo griego que vivió antes de Cristo y por ende del dogma, entre los heresiarcas, cfr. Comentario al Canto.

v. 18 Dado que Dante preguntó por el destino eterno de Farinata degli Uberti (*Inf* VI 79), y que este había sufrido un juicio póstumo por herejía, Virgilio intuye que Dante muestra interés por saber si su adversario político está en ese sector del Infierno.

E io: «Buon duca, non tegno riposto
a te mio cuor se non per dicer poco,
21 e tu m' hai non pur mo a ciò disposto».

«O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
24 piacciati di restare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio,
27 a la qual forse fui troppo molesto».

Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche; però m'accostai,
30 temendo, un poco più al duca mio.

Ed el mi disse: «Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
33 da la cintola in sù tutto 'l vedrai».

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
36 com'avesse l'inferno a gran dispetto.

E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepolture a lui,
39 dicendo: «Le parole tue sien conte».

vv. 22-24 Con una técnica dramática, se introduce abruptamente la voz del personaje, que reconoce que Dante es oriundo de Toscana, y que habla de manera educada.

v. 32 *Farinata*: degli Uberti (muerto en 1264); jefe político y militar de los gibelinos, perteneciente a la generación anterior a la de Dante. Exiliado de Florencia, organizó el ejército de Siena y, con el apoyo de Manfredi, venció al ejército florentino güelfo en la sangrienta

Y yo: «Buen guía, no te tengo oculto
mi corazón sino por hablar poco:
21 más de una vez tú me has dispuesto a hacerlo».

«Toscano que por la ciudad del fuego
vas vivo, conversando cortésmente,
24 quédate, si te agrada, en este sitio.

Por tu modo de hablar es evidente
que naciste en esa noble patria
a la que demasiado daño tal vez hice».

Salió súbitamente este sonido
de una tumba, por eso me acerqué
30 asustado a mi guía un poco más.

Y él me dijo: «¡Vuélvete! ¿Qué haces?
Mira allí a Farinata que se ha erguido:
lo verás de la cintura para arriba».

Yo había fijado ya en la suya mi mirada;
y él se erguía con el pecho y con la frente
36 como si aquel infierno despreciara.

Y las manos premurosas de mi guía
me empujaron hacia él entre las tumbas,
39 diciendo: «Que tu hablar sea adecuado».

batalla de Montaperti (1260), de la que Toscana tenía un vivo recuerdo. Acerca de la situación política de Florencia en estos años, cfr. Introducción: «La Italia de Dante».

v. 39 Nótese cómo Virgilio, que hace poco ha celebrado el desdén con el que Dante trató a Filippo Argenti, este caso le indica que Farinata merece respeto. De este modo, legitima la opinión que Dante expresó sobre él en su diálogo con Ciaccio (*Inf* VI 79-81).

Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
42 mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?».

Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
45 ond'ei levò le ciglia un poco in suso;

poi disse: «Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
48 sì che per due fiате li dispersi».

«S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte»,
rispuos'io lui, «l'una e l'altra fiате;
51 ma i vostri non appreser ben quell'arte».

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento:
54 credo che s'era in ginocchie levata.

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
57 e poi che 'l sospecciar fu tutto spento,

piangendo disse: «Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
60 mio figlio ov'è? e perché non è teco?».

v. 48 Dado que los Alighieri eran güelfos, Farinata refiere a Dante que en dos ocasiones (en 1248 y en 1260, ambas con el apoyo de la casa de Suabia), los gibelinos tomaron el poder enviando al exilio a la facción de Dante; el verbo *dispersar* es un tecnicismo bélico que significa llevar a un ejército a la destrucción.

v. 49 *fueron echados*: Dante replica corrigiendo el término de Farinata.

vv. 50-51 Los güelfos volvieron, en efecto, en 1251 y 1266; pero los gibelinos, dice Dante (que en 1300, mientras tiene lugar el diálogo, siguen en el exilio), no aprendieron el arte de volver.

Ni bien estuve al pie de su sepulcro,
me miró un poco y casi desdeñoso
me dijo luego: «¿Quiénes fueron tus mayores?».

Y yo, deseoso ya de obedecerle,
no lo oculté, sino que lo abrí todo;
él entonces levantó un poco las cejas,

y después dijo: «Ferozmente se opusieron
a mí y a mis mayores y a mi parte,
de modo que los dispersé dos veces».

«Si ellos fueron echados, regresaron
de todas partes las dos veces», dije yo,
«pero los suyos no aprendieron bien tal arte».

Entonces a la vista descubierta
surgió una sombra, esta hasta el mentón:
se había puesto, creo, de rodillas.

Miró a mi alrededor, como queriendo
ver si alguien conmigo se encontraba;
y al apagarse del todo su sospecha,

llorando dijo: «Si por esta ciega
cárcel vas por la altura de tu ingenio,
¿mi hijo dónde está?, ¿por qué no está contigo?».

vv. 53-54 Como el peregrino reconocerá (y explicitará en el v. 64), la sombra es la de Cavalcante de Cavalcanti, padre de Guido, excelente poeta y «primer amigo» de Dante (VN XXIV 6, XXV 10, XXX 3).

vv. 58-60 Las ansiosas palabras de Cavalcante son una cita de sentido invertido del episodio de la *Enéida* en que Andrómaca, creyendo que Eneas viene del Averno, le pregunta dónde está Héctor (En III 306-313).

63 E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».

56 Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena.

69 Di subito drizzato gridò: «Come?
dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?».

72 Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta,
supin ricadde e più non parve fora.

75 Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa;

78 e sé continuando al primo detto,
«S'elli han quell'arte», disse, «male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto.

v. 61 Con una cita escritural (*Juan* 7, 28) Dante corrige la afirmación de Cavalcante, según la cual su viaje al más allá se debe a la altura de su inteligencia; en los versos que siguen, Dante explicitará el carácter providencial del auxilio de Virgilio, que lo está llevando hasta la salvación.

vv. 62-63 Versos controversiales, a causa de la difícil atribución de un referente para el *colui* (el que) del v. 62 y el *cui* (invariable en género y número, traducido como *lo*) del v. 63; parece razonable que el primero se refiera a Virgilio, que espera apartado a Dante, y el segundo a la salvación o la transcendencia. En ese caso, el desprecio de Guido consistiría en la misma culpa del padre y de Farinata.

Le respondí: «No vengo por mí mismo:
el que me espera allí, me está llevando
quizás a lo que desprecio su Guido».

Las palabras y el modo de la pena
me habían permitido leer su nombre;
por eso fue tan plena la respuesta.

De pronto levantado gritó: «¿Cómo
dijiste? ¿Él desprecia? ¿No vive él todavía?
¿La dulce luz no hiere más sus ojos?».

Al darse cuenta de que yo en silencio
antes de responderle demoraba,
cayó de nuevo y no apareció más.

Pero aquel otro magnánimo, por quien
me había quedado, no cambió su aspecto,
ni movió el cuello, ni plegó el costado;

y continuando con su primer dicho,
«Si ellos tal arte», dijo, «no aprendieron,
eso me duele más que este sarcófago.

vv. 67-69 En versos de un ritmo que enfatizan la ansiedad de Cavalcante, el personaje expresa un equívoco, ya que al oír que Dante habló de su hijo en pretérito (*desdeñó*), cree que ya murió.

v. 73 *magnánimo*: Farinata, que mientras Dante hablaba con Cavalcante había estado callado, es nombrado con un epíteto elogioso (típico incluso de Virgilio).

vv. 76-78 Expresando una vez más la intensidad de su pasión política, Farinata manifiesta el desconocimiento que tiene del presente del mundo, desconocimiento que, como se verá en los versos 92-99, Dante ignoraba.

Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa.

E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo è sì empio
incontr'a' miei in ciascuna sua legge?».

Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tal orazion fa far nel nostro tempio».

Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso,
«A ciò non fu' io sol», disse, «né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso.

Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto».

«Deh, se riposi mai vostra semenza»,
prega' io lui, «solvetemi quel nodo
che qui ha 'nviluppata mia sentenza.

vv. 79-81 Con la oscuridad típica de las profecías, Farinata le anuncia a Dante su futuro exilio; *la dama que aquí reina*: Proserpina, la luna; *ese arte*: el de volver del exilio. Los cincuenta meses lunares que pasarán desde la primavera del 1300 llevan al año 1304, en que Dante se aleja de los demás exiliados blancos.

vv. 82-84 «En nombre de que puedas volver al mundo, dime: ¿a qué se deben las leyes que todavía hacen los florentinos en contra de mis descendientes?». Farinata se refiere, probablemente, a la exclusión de los Uberti de todas las amnistías florentinas.

vv. 85-87 Dante responde que su memoria sigue asociada a los efectos terribles de la batalla de Montaperti, cuyos numerosos muertos y heridos tiñeron de sangre el río Arbia.

Pero no se encenderá cincuenta veces
la cara de la dama que aquí reina,
antes que sepas cuánto pesa ese arte.

Y así puedas volver tú al dulce mundo,
dime: ¿por qué ese pueblo es tan impío
en contra de los míos en sus leyes?».

Entonces yo: «El estrago y la masacre
que hizo que el Arbia se volviera rojo
tal plegaria hace hacer en nuestro templo».

Tras mover la cabeza suspirando,
«No fui el único», dijo, «ni por cierto
sin razón con los demás me habría movido.

Pero fui el único, cuando todos aceptaron
que Florencia quedara destruida,
el que la defendió a cara abierta».

«Así pueda reposar su descendencia»,
le rogué a él, «resuélvame aquel nudo
en que aquí se enredó mi pensamiento.

vv. 89-90 La gestualidad de Farinata demuestra tristeza ante el recuerdo de la batalla; la razón que lo movió a atacar Florencia es el exilio, que a pesar de ser el tema central del episodio nunca es nombrado directamente. Se ve aquí cómo él y Dante, rivales políticos, se igualan en tanto víctimas del odio partidario y en el amor por su patria.

vv. 91-93 En efecto, según la crónica de Villani, en el Consejo de Empoli que siguió a la batalla, se propuso y aceptó la destrucción de Florencia para que «de su estado no hubiera jamás recuerdo, fama ni poder», y Farinata se opuso a esto, solo, arriesgando su vida. Con esta declaración se cierra la discusión política: el Dante escritor le deja la última palabra al adversario, permitiéndole que renueve su memoria en el mundo.

El par che voi veggiate, se ben odo,
dinanzi quel che 'l tempo seco adduce,
e nel presente tenete altro modo».

«Noi veggiam, come quei c' ha mala luce,
le cose», disse, «che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.

Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano.

Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta».

Allor, come di mia colpa compunto,
dissi: «Or direte dunque a quel caduto
che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto;

e s'ì fui, dianzi, a la risposta muto,
fate i saper che 'l fei perché pensava
già ne l'error che m'avete soluto».

E già 'l maestro mio mi richiamava;
per ch'ì' pregai lo spirito più avaccio
che mi dicesse chi con lu' istava.

vv. 97-99 Tanto el temor de Cavalcante de que su hijo ya estuviera muerto, como la sorpresa de Farinata ante la información de que en la actualidad Florencia es gobernada por los güelfos, le dan la idea a Dante de que, contrariamente a lo que pensaba, las almas de los muertos no conocen el presente.

Ustedes ven, parece, si bien oigo,
lo que trae consigo el tiempo, antes,
pero con el presente es de otro modo».

«Nosotros vemos, como ve el de mala vista,
las cosas», dijo, «que nos están lejos;
el sumo guía sólo eso aún nos muestra.

Cuando se acercan o son, nuestro intelecto
del todo es vano; y si otro no nos cuenta,
nada sabemos de su estado humano.

Puedes así entender que morirá
todo nuestro saber desde aquel punto
que cerrará la puerta del futuro».

Como afligido por la culpa, entonces
dije: «Aclárele ahora a aquel caído
que aún junto a los vivos está el hijo;

y si yo antes fui mudo en la respuesta,
lo hice -dígame- porque ya pensaba
en la duda que usted me resolvió».

Ya me estaba llamando mi maestro,
por lo que rápido rogué al espíritu
que me dijera quién con él estaba.

v. 100 *el de mala vista*: quien tiene presbicia.

v. 108 Después del Juicio Final, en que no habrá más futuro.

Dissermi: «Qui con più di mille giaccio:
qua dentro è 'l secondo Federico
e 'l Cardinale; e de li altri mi taccio».

Indi s'ascose; e io inver' l'antico
poeta volsi i passi, ripensando
a quel parlar che mi pareva nemico.

Elli si mosse; e poi, così andando,
mi disse: «Perché se' tu sì smarrito?».
E io li sodisfeci al suo dimando.

«La mente tua conservi quel ch'udito
hai contra te», mi comandò quel saggio;
«e ora attendi qui», e drizzò 'l dito:

«quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell'occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il viaggio».

Appresso mosse a man sinistra il piede:
lasciammo il muro e gimmo inver' lo mezzo
per un sentier ch'a una valle fiede,
che 'nfin là sù facea spiacer suo lezzo.

v. 118 Enfatizando lo que había dicho Virgilio en *Inf* IX 129, Farinata informa que en las tumbas hay muchísimas almas de condenados.

v. 119 *el segundo Federico*: Federico II de Suabia, emperador germánico muerto en 1250, de enorme influencia política y cultural en Italia. Para Dante, se trata del último emperador que se ocupó de reunificar el imperio; en su corte vio la luz la primera producción de poesía lírica en un italiano vernáculo.

v. 120 *el cardenal*: Octaviano degli Ubaldini, muerto en 1273, fue arzobispo de Bolonia entre 1240 y 1244 y luego cardenal. Tenía fama de gibelino.

Y él: «Más de mil están aquí conmigo;
yace aquí adentro el segundo Federico,
y el cardenal, y de los otros callo».

Se escondió entonces; y yo volví los pasos
hacia el poeta antiguo, meditando
en ese hablar que hostil me parecía.

Él se movió, y después, ya caminando,
me preguntó: «¿Por qué estás tan perdido?».
Entonces contesté yo su pregunta.

«Que tu memoria conserve lo que oíste
contra ti», me recomendó aquel sabio.
«Y ahora espera aquí», y levantó el dedo;

«cuando adelante estés del dulce rayo
de aquella cuyos ojos todo ven,
sabrás por ella el viaje de tu vida».

A la izquierda movió después el pie
dejamos la pared y fuimos hacia el medio
por un sendero que divide un valle:
su tufo se sentía hasta allí arriba.

v. 123 La profecía de Farinata (vv. 79-81).

v. 128 Virgilio, que en general habla con Dante mientras camina, en este momento se detiene y hace un gesto con el dedo para anunciar la importancia de lo que le dirá.

vv. 130-132 Dante sabrá en el Paraíso, a través de Beatrice que lo induce a interrogar a Cacciaguida, qué le espera al volver al mundo (*Par* XVII 46-99).

COMENTARIO A *INFIERNO X*

Los cantos décimos son, en toda la *Comedia*, el comienzo de algo nuevo. En este décimo del *Infierno*, célebre por su belleza y novedad, entramos en contacto con la parte inferior del abismo. Dante conversará aquí con los primeros habitantes de la ciudad de Dite, que yacen en sarcófagos abiertos; se trata de una suerte de pieza teatral en medio de la narración: en ningún otro episodio hay tanto diálogo, y tan pocos verbos que lo introducen.

Caminando por el cementerio de espíritus, Dante le pregunta al maestro si podrá hablar con ellos, probablemente ocultando que su verdadera intención es ver a Farinata degli Uberti, el gran jefe gibelino de la generación anterior, elegante y audaz, que había sido condenado por herejía en un juicio póstumo; Farinata es uno de los *que al bien obrar dieron su ingenio* (*Inf* VI 79-81): el viajero ya sabe que la grandeza no implica la salvación.

Además de responder afirmativamente, Virgilio introduce el tema del Juicio Final que volverá más adelante, y le informa que en esa zona se encuentran quienes consideraron que el alma muere con el cuerpo. La presencia de Epicuro entre aquellos que Virgilio definió como herejes es un anacronismo (cfr. nota a vv. 13-15) problemático para la crítica; como también es problemático el distinto juicio que a Dante le merecen los epicúreos en el *Convivio*: allí, citando el *De finibus bonorum et malorum* de Cicerón, se los define, en contraste con los estoicos, como aquellos que consideran que el fin humano es la voluptuosidad, concebida como «delectación sin dolor» (*Cv* IV vi 11-12). Al problema han sido dadas distintas respuestas: según algunos estudiosos, la divergencia entre esta perspectiva y la de la *Comedia* deriva de un distinto estadio de conocimiento, por parte de Dante, del epicureísmo. Según otros,

las comunes condenas medievales de Epicuro como impío llevaron a Dante a subrayar ese aspecto en el poema sacro, aun reconociéndole valores civiles en el tratado filosófico. Subsiste el problema de la inclusión del filósofo griego entre los negadores de la inmortalidad del alma —y probablemente también del cuerpo, dada la relevancia del tema del Juicio Final en el episodio— de época cristiana: tal vez, como ha sido observado, las únicas almas con las que habla Dante en el sexto círculo son no creyentes, categoría que Tomás trata en contigüidad con los heresiarcas, pero más digna de respeto que estos: en efecto, el peregrino manifestará una innegable estima por su rival político.

Desde su tumba, Farinata oye la llegada de un compatriota y le ruega que se detenga a hablar con él. Ya de cerca, lo observa con desdén, quizá decepcionado por su juventud: claramente, lo que quiere es tener noticias de Florencia, y no cree que Dante pueda dárselas. Pero Dante no es un joven cualquiera. Actúa en política, conoce la historia y conoce el presente, que, como sabremos al final del episodio, los muertos no pueden ver: a través de una nueva mención al Juicio Final, Farinata explicará que ellos sólo conocen el futuro, y que cuando no exista el futuro, no conocerán nada.

El diálogo entre el joven güelfo y el magnánimo gibelino es de una intensidad infrecuente, y una entrañable nobleza. Cada uno defiende la posición de su parte, con común pasión política y retórica análoga. Cuando Dante acaba de referirse al actual gobierno güelfo, sin saber que Farinata desconoce el presente, la conversación se interrumpe abruptamente: entra en escena Cavalcante, consuegro de Farinata, castigado con él en la misma tumba, con una actitud que la tradición crítica siempre opuso a la de su compatriota. Otra vez, Dante nos recuerda que en medio de clasificaciones y sectas, el mismo escenario del más allá está poblado por individuos. Cavalcante pregunta por qué su hijo no acompaña a Dante,

si él viene por la altura de su ingenio. En efecto, si fuera así, el brillante poeta Guido habría merecido sin duda hacer el viaje. A través de esta formulación, que contrasta con el carácter providencial del viaje de Dante, la escena alude a los debates filosóficos que agitaban las universidades (cfr. Introducción: «La filosofía en Italia en la Baja Edad Media»): en consonancia con el gibelinismo y con esta concepción del epicureísmo, los averroístas sostenían que la razón era suficiente para conocer las verdades últimas. Dante corrige esta opinión, que suena en la frase de Cavalcante, con una cita evangélica (*Juan* 7, 28): él no viene solo; su guía Virgilio le fue mandado por Dios, para conducirlo hasta una salvación que Guido desdeñó. Si en el diálogo con Farinata flota constantemente, no nombrado, el tema del exilio, en el diálogo con Cavalcante oímos el llanto atroz por el «primer amigo» de Dante (cfr. Cronología). Conmueve advertir que el escritor, que podría haber excluido a Guido de la *Comedia*, lo recuerda a través del dolor de su padre. El peregrino habla con él en la primavera del 1300, y le aclara que su hijo está vivo; ninguno de los personajes lo sabe aún, pero el poeta y más de un lector sí: Guido morirá en el verano, a causa de la malaria contraída en el exilio al que Dante mismo, terminado el viaje ultraterreno, lo enviará en una de sus primeras medidas como prior de Florencia (cfr. Cronología). Al atribuirle un desdén por la trascendencia, es Guido el otro personaje del episodio: Farinata y él, además de su padre, *el alma con el cuerpo creen que muere*.

Confundido por un uso verbal, Cavalcante cae desesperado en el sarcófago. Y Farinata retoma su discurso como si nada hubiera pasado. En esta última parte del diálogo, sucede algo extraordinario: el Dante escritor, a través de la derrota su propio personaje, le deja al rival la última palabra sobre los hechos que siguieron a la terrible batalla de Montaperti. Es el amor a Florencia el que los une, más allá

de toda diferencia. Y es la experiencia del exilio, anunciado en este episodio de manera oscura pero definitiva, la que los desgarró a ambos: fue para volver a la patria que Farinata usó las armas; es este anhelo de regreso el que hace callar al personaje Dante, que ya parece intuir a qué extremos puede llegar ese anhelo.

Concluida la escena de materia florentina, Dante le augura a Farinata la paz de sus descendientes, y luego de interrogarlo acerca del conocimiento del mundo que tienen los muertos, le envía una aclaración al padre de su amigo. Después se aleja, cabizbajo a causa de su futuro destierro. Destierro que, si con inusual solemnidad Virgilio desiste de profetizar con precisión (vv. 127-132), significa más que lo que la razón humana puede ver en él. En relación con su propio límite, el maestro envuelve la desazón del discípulo en palabras que prometen luz y verdad. En efecto, como el lector intuirá a mitad del *Paraíso* (XVII 46-142), es probable que Dante percibiera su exilio como un hecho trascendente, ligado al exilio que todos los hombres viven en el mundo, y a su misión profética de escritor (cfr. Introducción: «Dante *scriba Dei, exul inmeritus*»). La altura de la propia inteligencia, cuyos riesgos aprenderá en pocas horas (*Inf* XXVI), encuentra su destino en el dolor del destierro: destino que sonará en el poema como *grito* inspirado de denuncia y esperanza.

XI

- In su l'estremità d'un'alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio,
venimmo sopra più crudele stipa;
- e quivi, per l'orribile soperchio
del puzzo che 'l profondo abisso gitta,
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio
- d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta
che dicea: 'Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin de la via dritta'.
- «Lo nostro scender conviene esser tardo,
sì che s'ausi un poco in prima il senso
al tristo fiato; e poi no i fia riguardo».
- Così 'l maestro; e io «Alcun compenso»,
dissi lui, «trova che 'l tempo non passi
perduto». Ed elli: «Vedi ch'a ciò penso».
- «Figliuol mio, dentro da cotesti sassi»,
cominciò poi a dir, «son tre cerchietti
di grado in grado, come que' che lassi.

vv. 1-3 Dante y Virgilio llegan al borde del círculo inferior (el séptimo), que contiene condenados más graves, y por ende de castigo más cruel.

vv. 8-9 En la tumba contra la cual se refugian los peregrinos se encuentra Anastasio III, papa del siglo V, que según el *Decretum* de Graciano había sido inducido por el diácono Fotino de Tesalónica a seguir la herejía monofisista de Acacio: esta negaba la doble naturaleza de Cristo, y en consecuencia la eficacia de su sacrificio para la salvación de la humanidad. Graciano cuenta que por tal falta, Dios lo había castigado con una muerte prematura.

XI

- Hasta el extremo de una gran pendiente
que piedras rotas en círculo formaban
llegamos, sobre multitud más cruel.
- Y allí, debido al espantoso exceso
del tufo que el profundo abismo emana,
nos pusimos a reparo, retrocediendo, con la tapa
- de un gran sepulcro, donde yo vi una inscripción
que decía: «Anastasio papa guardo,
que Fotino desvió del buen camino».
- «Nuestro descenso debe retrasarse,
para que algo el olfato se acostumbre
al mal aliento: después no habrá que hacerlo».
- Así el maestro, y yo «Encuentra un modo»,
le dije a él, «de compensar el tiempo:
que no se pierda». Y él: «En eso pienso».
- «Hijo mío, dentro de estas piedras»,
empezó luego, «hay tres pequeños círculos
de grado en grado, como los que dejas.

v. 12 *el mal aliento*: equivale al *tufo* del v. 5, que como se comprenderá en los cantos siguientes deriva de la mezcla de excrementos y heridas en putrefacción que pueblan algunas zonas del bajo Infierno.

v. 16 *estas piedras*: las que bordean el abismo de la ciudad de Dite.

vv. 17-18 «Hay tres círculos de menor diámetro (*pequeños*) que los que ya has visto fuera de la ciudad de Dite (*los que dejas*), dispuestos, como estos, de manera gradualmente descendiente (*de grado en grado*)».

21 Tutti son pien di spirti maladetti;
ma perché poi ti basti pur la vista,
intendi come e' perché son costretti.

24 D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

27 Ma perché frode è de l'uom proprio male,
più spiace a Dio; e però stan di sotto
li frodolenti, e più dolor li assale.

30 Di violenti il primo cerchio è tutto;
ma perché si fa forza a tre persone,
in tre gironi è distinto e costrutto.

33 A Dio, a sé, al prossimo si pòne
far forza, dico in loro e in lor cose,
come udirai con aperta ragione.

36 Morte per forza e ferute dogliose
nel prossimo si danno, e nel suo avere
ruine, incendi e tollette dannose;

39 onde omicide e ciascun che mal fiere,
guastatori e predon, tutti tormenta
lo giron primo per diverse schiere.

vv. 22-24 La malicia (la culpa que se basa en el mal, y no meramente en el exceso de alguna pasión), que genera la ira divina, tiene como fin la violación de la justicia (*ingiuria*), dañando a terceros a través de la violencia (*con fuerza*) o del engaño (*con fraude*). La fuente de esta clasificación es el *De officiis* de Cicerón (I 13).

vv. 25-27 Dado que el fraude es producto del mal uso voluntario de la razón, y que esta es prerrogativa del hombre, ofende más a Dios, y recibe mayor castigo: los fraudulentos ocupan así los dos círculos más bajos del Infierno (octavo y noveno).

v. 28 el primer círculo: el séptimo (el primero de los que les falta recorrer, estando Dante y Virgilio en el sexto).

Están repletos de espíritus malditos;
para que luego te baste la mirada,
oye cómo y por qué están oprimidos.

Toda malicia, que en cielo adquiere odio,
tiene injuria como fin, y es un fin tal
que con fuerza o con fraude daña a otros.

Al ser el fraude más propio del hombre,
más desagrada a Dios; por eso están abajo
los fraudulentos, y más dolor los hiere.

De violentos es todo el primer círculo;
y como se hace fuerza a tres personas,
se divide en tres concéntricos anillos.

Contra Dios, contra sí mismo, contra el prójimo
se hace violencia, en ellos y en sus cosas,
como tú oirás en clara explicación.

Muerte por fuerza y heridas dolorosas
se dan en las personas, y en sus bienes
robos dañinos, incendios y destrozos;

así homicidas y quienes por mal hieren,
destructores, saqueadores, todos sufren
en el primer anillo en varios grupos.

vv. 29-30 Como puede cometerse violencia hacia tres objetos, el séptimo círculo está dividido en tres anillos concéntricos.

vv. 31-32 Virgilio enumera los tres objetos de la violencia en orden decreciente de gravedad (cfr. Comentario al Canto): Dios, sí mismo, el prójimo; contra cada uno de ellos se puede hacer violencia de dos modos: en la persona y en sus cosas.

vv. 34-39 Estos tercetos enumeran los posibles casos de violencia contra el prójimo, que ocupan la zona superior (*primer anillo/recinto*) del séptimo círculo: en su persona, a través del homicidio y las heridas injustificadas (*quienes por mal hieren*), es decir no provocadas en defensa propia; en sus bienes, a través de destrucción y el asalto.

Puote omo avere in sé man violenta
e ne' suoi beni; e però nel secondo
giron convien che sanza pro si penta

qualunque priva sé del vostro mondo,
biscazza e fonde la sua facultade,
e piange là dov'esser de' giocondo.

Puossi far forza ne la deitade,
col cor negando e bestemmiano quella,
e spregiando natura e sua bontade;

e però lo minor giron suggella
del segno suo e Sodoma e Caorsa
e chi, spregiando Dio col cor, favella.

La frode, ond'ogne coscienza è morsa,
può l'omo usare in colui che 'n lui fida
e in quel che fidanza non imborsa.

vv. 40-45 Se enumeran aquí los distintos tipos de violentos contra sí mismo, que son castigados (*se arrepiante inutilmente*) en la segunda zona: en la persona (quienes se quitan la vida, privándose del mundo) y en las cosas, disipando los propios bienes, que deberían ser disfrutados (*y llora cuando debe estar contento*).

vv. 46-51 En estos dos tercetos se enumeran los casos de violencia contra la deidad: en la persona, a través de la negación y la blasfemia, y en sus cosas (la naturaleza y el arte, como se explicará en los vv. 97-111), a través de la sodomía (*Sodoma*, la ciudad bíblica destruida por el pecado de sus habitantes, que da nombre a la violencia contra-natura) y la usura (*Cahors*, ciudad de Francia famosa por la cantidad de usureros que habitaban en ella).

Puede el hombre ser violento hacia sí mismo
y hacia sus bienes; por esto en el segundo
anillo se arrepiante inútilmente

quien se priva a sí mismo de su mundo,
juega de azar, destruye sus riquezas,
y llora cuando debe estar contento.

Se puede hacer violencia contra Dios,
negando internamente y blasfemando,
contra la naturaleza y su bondad;

y por eso el menor anillo marca
con su sello a Sodoma y a Cahors
y a quien desprecia a Dios por dentro y habla.

El fraude, que remuerde las conciencias,
puede hacerse contra quien confía
y contra quien no embolsa tal confianza.

vv. 52-54 Comienza aquí la distinción entre las posibles modalidades del fraude: contra alguien que confía en el pecador (la traición, concebida como una suerte de engaño agravado por el vínculo) y contra quien no posee confianza (el fraude sin agravantes). También en el *Convivio* Dante distingue entre «la amistad natural por la cual todos somos amigos de todos» de aquella «que se genera sobre la amistad natural, que es propia y distinta en personas singulares» (III xi 7). El verbo *embolsar* traduce el verbo *imborsare*, acuñado por Dante, que anticipa el nombre del octavo círculo al que se refiere (*Malebolge*, literalmente «malas bolsas», que son los fosos donde están los condenados) y sugiere la motivación prevalentemente acumuladora de sus habitantes.

Questo modo di retro par ch'incida
pur lo vinco d'amor che fa natura;
57 onde nel cerchio secondo s'annida

ipocresia, lusinghe e chi affattura,
falsità, ladroneccio e simonia,
60 ruffian, baratti e simile lordura.

Per l'altro modo quell'amor s'oblia
che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
63 di che la fede spezial si cria,

onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto
de l'universo in su che Dite siede,
66 qualunque trade in eterno è consunto».

E io: «Maestro, assai chiara procede
la tua ragione, e assai ben distingue
69 questo baràtro e 'l popol ch'e' possiede.

Ma dimmi: quei de la palude pingue,
che mena il vento, e che batte la pioggia,
72 e che s'incontran con sì aspre lingue,

perché non dentro da la città roggia
sono ei puniti, se Dio li ha in ira?
75 e se non li ha, perché sono a tal foggia?».

vv. 55-60 Se establece aquí la menor gravedad del último caso nombrado (*este último*), dado que implica sólo la infracción del vínculo natural de amor que existe entre los hombres, y se dan, en desorden respecto de su efectiva disposición en el Infierno, ejemplos de los distintos casos de fraude que se encuentran en las diez distintas zonas en que se divide el octavo círculo (*círculo segundo*, a partir del sexto en el que hablan Dante y Virgilio); se castigan hipócritas, aduladores, magos (*quien hechiza*), ladrones, falsarios, simoníacos (quienes comercian con los bienes espirituales de la Iglesia), rufianes, corruptos del poder público y otros pecadores despreciables (*otras mugres*),

Este último sólo quiebra el vínculo
de amor que la naturaleza da;
así el segundo círculo reúne

hipocresía, adulación y a quien hechiza,
o roba; falsedad, y simonía,
60 rufianes y corruptos y otras mugres.

Del otro modo se olvida aquel amor
que la naturaleza da y el que se agrega,
que después nutre la especial confianza.

Así en el círculo menor, donde está el punto
del universo en que reside Dite,
quien traiciona en eterno se consume».

Yo le dije: «Tu exposición, maestro,
procede claramente, y bien divide
este abismo y el pueblo que lo habita.

Pero aquellos que están en el pantano,
o arrastra el viento, o sufren en la lluvia,
72 los que se cruzan con tan crueles dichos,

di: ¿por qué dentro de la ciudad roja
no están sufriendo, si Dios los tiene en ira?
y si no, ¿por qué sufren sus castigos?».

de quienes no se define la culpa (se trata de los habitantes de la octava y la novena *bolgia*: cfr. Comentario a *Inf*XXVI e *Inf*XXVII).

vv. 61-66 En estos tercetos se definen los habitantes del noveno y último círculo, cuyo pecado no sólo quiebra el vínculo de amor natural, sino también aquel que se agrega por asiduidad: así, quienes traicionan se encuentran en el centro del universo, donde se encuentra Satanás (*Dite*).

vv. 70-75 Dante pregunta en estos versos acerca del tipo de pecado cometido por los condenados que ya visitó, que están fuera de la ciudad de Dite: los iracundos, los lujuriosos, los golosos, los avaros y los pródigos.

Ed elli a me «Perché tanto delira»,
disse, «lo 'ngegno tuo da quel che sòle?
78 o ver la mente dove altrove mira?

Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua *Ètica* pertratta
81 le tre disposizion che 'l ciel non vole,

incontenenza, malizia e la matta
bestialitate? e come incontenenza
84 men Dio offende e men biasimo accatta?

Se tu riguardi ben questa sentenza,
e rechiti a la mente chi son quelli
87 che sù di fuor sostegnon penitenza,

tu vedrai ben perché da questi felli
sien dipartiti, e perché men crucciata
90 la divina vendetta li martelli».

vv. 76-78 El reproche de Virgilio parece suponer que la duda de Dante está originada en una doctrina errónea. Todo indica que Virgilio, indirectamente, está advirtiendo al discípulo acerca del peligro de considerar, como los estoicos y algunos herejes, que todos los pecados tienen igual gravedad. El verbo *delirar* conserva aquí su valor etimológico de «estar desviado» (sembrar fuera del surco, *lira* en latín), que en este caso implica el error de Dante como cosecha de tal desvío.

v. 80 *tu Ètica*: la *Ètica* a Nicómaco.

vv. 81-83 La clasificación que da Virgilio en estos versos, presente en *Ètica* VII i 1145, ha sido objeto de controversias, debido a que antes había usado el término *malicia* para referirse a los pecados de violencia y fraude que encierra la ciudad de Dite, y a las dificultades de definir la *loca bestialidad*: según la mayoría de los comentaristas antiguos y modernos, aquí Dante se refiere a la clasificación de los pecadores en incontenencia, violencia y fraude, y usa la expresión

Y él a mí: «¿Por qué tanto delira
tu ingenio», dijo, «y no va como suele?,
¿hacia qué parte mira tu intelecto?

¿Ya no recuerdas tú aquellas palabras
con las cuales tu *Ètica* examina
las tres disposiciones que no quiere el cielo:

incontinencia, malicia y la loca
bestialidad?, ¿y que la incontinencia
menos ofende a Dios y menos se condena?

Si consideras bien esta sentencia,
y traes a la memoria quiénes son
los que su penitencia afuera tienen,

tú verás bien por qué están separados
aquellos pecadores, y con menos ira
la divina venganza los golpea».

loca bestialidad para referirse a la violencia (según esta interpretación, el término *malicia* en este pasaje correspondería sólo al fraude, mientras que en el v. 22 comprende también a la violencia); según otros, la coherencia con ese pasaje obliga a considerar la *loca bestialidad* fuera del Infierno, como mal no propio del hombre sino inhumano; otros, en cambio, en coherencia con el pasaje del *Convivio* que atribuye esta expresión a quienes niegan la inmortalidad del alma (cfr. *Inf*X 13-15 y nota), consideran que la loca bestialidad corresponde a la herejía, que como pecado posterior al cristianismo no entra en la clasificación aristotélica de incontinencia, violencia y fraude.

vv. 83-84 El centro de la respuesta de Virgilio, independientemente de la clasificación aristotélica anterior, consiste en la menor gravedad de la incontinencia —que consiste en el exceso de pasiones que no son reprobables en sí mismas— respecto de los pecados castigados en el bajo Infierno.

v. 90 *divina venganza*: justicia divina (cfr. nota a *Inf*VII 12).

«O sol che sani ogne vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
93 che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.

Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,
diss'io, «là dove di' ch'usura offende
96 la divina bontade, e 'l groppo solvi».

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
99 come natura lo suo corso prende

dal divino 'ntelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
102 tu troverai, non dopo molte carte,

che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
105 sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote.

Da queste due, se tu ti rechi a mente
lo Genesi dal principio, conviene
108 prender sua vita e avanzar la gente;

vv. 94-96 Dante le pide a Virgilio que se detenga en la parte anterior de su discurso que se refiere a la usura como ofensa a la deidad (vv. 46-51, donde aparece *Cahors* como metonimia de los usureros).

vv. 97-101 El corpus aristotélico (*la filosofía*), en más de un lugar, muestra cómo la naturaleza, hija de Dios (*el divino intelecto*), copia el modo de creación (*su arte*).

vv. 102-105 La *Física* aristotélica, al inicio (en II ii 194a), muestra cómo el trabajo o arte humano imita a la naturaleza, de manera que, siendo la naturaleza hija de Dios, el arte es casi su nieto.

v. 106 *Por estos dos*: por la naturaleza y el arte.

«Oh sol que sanas toda vista turbia,
tú me haces tan feliz cuando me explicas,
que dudar y saber igual me agradan.

Vuelve hacia atrás un poco», le pedí,
«adonde dices que la usura ofende
a la bondad divina, y suelta el nudo».

«A quien la entiende, la filosofía»,
dijo, «muestra, no sólo en una parte,
cómo su curso la naturaleza toma

del divino intelecto y de su arte;
y si tu Física examinas bien,
encontrarás, en las primeras hojas,

que el arte suyo, cuanto le es posible,
sigue, como el alumno a su maestro;
así su arte para Dios es casi el nieto.

Por estos dos, si traes a tu memoria
el comienzo del Génesis, la gente
así debe vivir y sustentarse;

vv. 107-108 Se refiere a los pasajes del *Génesis* que expresan de qué modo la humanidad deberá sustentarse después del pecado original, que relacionan, precisamente, el trabajo y la naturaleza: «con fatiga sacarás de él [el suelo] el alimento todos los días de tu vida [...] Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado» (3, 17-19).

111 e perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch'in altro pon la spene.

114 Ma seguimi oramai che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace,
e 'l balzo via là oltre si dismonta».

vv. 109-111 Dado que el usurero no trabaja productivamente, como actúa la naturaleza, al poner su esperanza de ganancias en otra cosa, la desprecia en sí misma y en el arte (*el que sigue*) que es su hijo.

y al ir por otra vía, desprecia el usurero
a la naturaleza, en sí y en el que sigue
poniendo en otras cosas la esperanza.

111

Sígueme ahora, que debemos irnos;
ya aletean los Peces en el horizonte
y todo el Carro yace sobre el Coro,
y mucho más allá está la bajada».

114

vv. 113-115 Virgilio indica a Dante que la constelación de Piscis (*los Peces*), que antecede al signo zodiacal de Aries en que se encuentra el sol durante el viaje, ya está en el horizonte de Jerusalén, y que la Osa Mayor (*el Carro*) se extiende del todo donde sopla el viento maestro de noroeste (*el Coro*); por lo tanto, siguiendo los cálculos astronómicos, faltan dos horas para la mañana y todavía deben caminar hasta la bajada al séptimo círculo.

Virgilio clasifica a los pecadores que Dante ya visitó y los que visitará, incluyendo la tremenda y variada experiencia del viaje en un orden sistemático, como sistemática es la exposición: disponiendo cada categoría en un terceto, y cada subcategoría en dos, el maestro reproduce en su discurso la perfecta arquitectura de la justicia divina.

La disposición de los pecadores del Infierno dantesco sigue la ética aristotélica (vv. 80 y 97-105); en el *Purgatorio*, en cambio, el poeta seguirá el criterio cristiano de los pecados y las virtudes que se definen con relación al amor (cfr. *Purg* XVII). Aquí, la razón cumple una función central: siendo de creación directa, aquella de la que depende la libertad —el mayor don dado al ser humano, y dado sólo a él— su mal uso deliberado define la gran distinción entre los pecados de malicia: el fraude es el que *más desagrada a Dios*. No casualmente, en medio de la limpidez expositiva, la descripción del octavo círculo por parte de Virgilio no es exhaustiva: algunas de las subcategorías del fraude, nombradas por otra parte en desorden, le merecen el epíteto generalizador de *otras mugres*; tal generalización, además de manifestar el desprecio del poeta magnánimo por la mayoría de los habitantes del bajo Infierno, es la causa de uno de los problemas críticos más importantes de la *Comedia* (que se refleja en el esquema con *): el de establecer cuál es la definición ética de la octava *bolgia* (cfr. Comentario a *Inf* XXVI y XXVII).

Si la gravedad del fraude depende de la intervención central de la razón, el caso particular de la traición consiste en la peor de las culpas, porque implica la violación del amor de elección, que es también exclusivo de la humanidad: el noveno círculo hospeda, hundidos en el hielo, a aquellos que, con helado cálculo, traicionaron a compañeros, amigos, parientes.

Un par de veces, con la verosimilitud habitual, el discurso del maestro se interrumpe por las dudas del discípulo. Notable el terceto en que Dante, luego de ser reprendido por no recor-

dar bien los principios aristotélicos, le responde a Virgilio, con conmovida gratitud, que sus explicaciones le dan tal placer que le gusta dudar para poder escucharlas (vv. 91-93).

La explicación de Virgilio sigue el orden de los pecados; hacia el final, sin embargo, vuelve atrás, dándole un espacio particular a la definición de la usura: como Dante al principio no comprende su relación de contigüidad con la sodomía (vv. 94-96), el maestro destina cinco tercetos a subrayar su carácter de violencia contra Dios: una práctica común en la época, que parece desconocer los efectos del pecado original.

Luego de tan detallado panorama del mal, Virgilio indica la hora haciendo referencia al cielo estrellado; así, Dante y el lector son invitados a proseguir el camino y la lectura, guiados por la virtud y la belleza de un cielo que por ahora no puede verse.

XII

3 Era lo loco ov'a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel che v'er' anco,
tai, ch'ogne vista ne sarebbe schiva.

6 Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,

9 che da cima del monte, onde si mosse,
al piano è sì la roccia discosciosa,
ch'alcuna via darebbe a chi sù fosse:

12 cotal di quel burrato era la scesa;
e 'n su la punta de la rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa

15 che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, sé stesso morse,
sì come quei cui l'ira dentro fiacca.

vv. 2-3 Dante anuncia, con reticencia, la presencia en el borde escarpado del círculo de algo que produce rechazo.

vv. 4-10 La pendiente irregular del barranco, formado por piedras que se desprendieron a causa de un terremoto o de la erosión (*por falta de sostén*), se compara con una zona de los Apeninos, los *Slavini di Marco*, al sur (*de este lado*) de Trento. Las hipótesis sobre el derrumbe de piedras sobre el río están tomadas de Alberto Magno (*Meteora* III 6).

XII

3 El lugar para bajar al que llegamos
era escarpado, y por lo que allí había
toda vista trataría de esquivarlo.

6 Como el derrumbe aquel que en el costado
de este lado de Trento golpeó a Adigio
por falta de sostén o terremoto

9 que desde el monte aquel en que surgió,
hasta el suelo, la roca siendo abrupta
a quien baja daría algún pasaje,

12 así era la bajada del barranco;
sobre la cima de ese borde roto
la vergüenza de Creta se extendía

15 que se había concebido en falsa vaca;
al vernos, a sí mismo se mordió
como abatido internamente por la ira.

vv. 12-13 Aquello que había sido anunciado indistintamente ahora se especifica como el Minotauro, nombrado eufemísticamente como *la vergüenza de Creta*: el personaje mitológico es hijo de Pasífae, esposa del rey de Creta, y un toro del que se había enamorado; para unirse a él, Pasífae le pidió a Dédalo que construyera una vaca de madera (*la falsa vaca*) dentro de la cual se escondió y concibió al Minotauro, ser compuesto de una parte humana y otra de toro. Según el mito ovidiano (*Ars Am* I 289-326 y *Met* VIII 155-176), el monstruo estaba encerrado en un laberinto, y debía ser alimentado, todos los años, con la carne de catorce jóvenes atenienses, hasta que Teseo, con la ayuda de Ariadna (hija de Pasífae y Minós, y por lo tanto hermana del Minotauro por parte de la madre), logró matarlo, salir del laberinto y liberar a Atenas del tremendo tributo. Acerca de la interpretación cristiana del mito, cfr. Comentario al Canto.

Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
che sù nel mondo la morte ti porse?»

Pàrtiti, bestia, ché questi non vene
ammaestrato da la tua sorella,
ma vassi per veder le vostre pene».

Qual è quel toro che si slaccia in quella
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella,

vid'io lo Minotauro far cotale;
e quello accorto gridò: «Corri al varco;
mentre ch'è 'nfuria, è buon che tu ti cale».

Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco.

Io già pensando; e quei disse: «Tu pensi
forse a questa ruina, ch'è guardata
da quell'ira bestial ch'i' ora pensi.

Or vo' che sappi che l'altra fiata
ch'i' discesi qua giù nel basso inferno,
questa roccia non era ancor cascata.

vv. 16-21 Virgilio le recuerda al Minotauro la llegada de Teseo (el príncipe de Atenas) al laberinto, con el objetivo, como se verá en los vv. 26-27, de que la furia le impida detenerlos a él y a Dante.
vv. 29-30 A diferencia de las almas, Dante mueve las piedras con su peso (como había hecho descender la barca de Flegiás en *InfVIII* 27).

Mi sabio le gritó: «¿Acaso crees
que vino aquí el príncipe de Atenas
que allí en el mundo te causó la muerte?»

Apártate, animal, ya que él no viene
aquí con enseñanzas de tu hermana
si no que va para mirar las penas».

Como un toro que justo se desata
cuando recibe ya el golpe mortal
y sin poder andar va dando brincos,

así vi yo que hacía el Minotauro;
y aquel sagaz gritó: «Corre hacia el paso:
aprovecha su furia, baja ahora».

Así nos fuimos por aquel montón
de piedras, que a menudo se movían
bajo mis pies por tan inusual peso.

Yo iba pensando; y él me dijo: «Quizá piensas
en el derrumbe que allí está custodiado
por esa ira bestial que yo apagué.

Quiero que sepas que antes, la otra vez
que descendí hasta este bajo infierno,
estas rocas aún no habían caído.

vv. 31-33 Como intuye Virgilio, Dante está pensativo porque no comprende la causa del derrumbe de las piedras que vieron, en el *Inferno* donde –según sabe– no existen fenómenos atmosféricos que puedan alterar el paisaje.

vv. 34-35 Virgilio se refiere al otro descenso que hizo, conjurado por la maga Ericto (cfr. *InfIX* 22-27).

Ma certo poco pria, se ben discerno,
che venisse colui che la gran preda
39 levò a Dite del cerchio superno,

da tutte parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'ì pensai che l'universo
42 sentisse amor, per lo qual è chi creda

più volte il mondo in caòsso converso;
e in quel punto questa vecchia roccia,
45 qui e altrove, tal fece riverso.

Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia
la riviera del sangue in la qual bolle
48 qual che per violenza in altrui nocchia».

Oh cieca cupidigia e ira folle,
che sì ci sproni ne la vita corta,
51 e ne l'eterna poi sì mal c'immolle!

Io vidi un'ampia fossa in arco torta,
come quella che tutto 'l piano abbraccia,
54 secondo ch'avea detto la mia scorta;

e tra 'l piè de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
57 come solien nel mondo andare a caccia.

vv. 37-39 Poco antes de que Cristo descendiera al Limbo (*el círculo más alto*) para llevarse a las almas de los patriarcas (*el gran botín*).

vv. 40-43 Ante el terremoto que tuvo lugar cuando murió Cristo (*Mateo 27, 51*), Virgilio pensó, siguiendo la teoría pagana de Empédocles y sus seguidores (*quienes creen*), que Dante leía en la *Física* de Aristóteles (I 4-5), que *el universo sentía amor*, porque según esta teoría, el orden del universo depende de la separación de sus cuatro elementos, que al juntarse lo hacen volver al caos.

v. 44 *en aquel punto*: donde Dante había observado las piedras amontonadas.

Pero es cierto que poco antes —si discierno—
de que viniera aquel que el gran botín
le quitó a Dite del círculo más alto,

por todas partes el hondo valle sucio
tanto tembló, que pensé que el universo
sentía amor, por el cual hay quienes creen

que varias veces el mundo se hizo caos;
y en aquel punto este muro antiguo
aquí se derrumbó y en otras partes.

Pon la vista en el valle, que se acerca
el río de sangre en el que están hirviendo
quienes dañan a otros con violencia».

¡Oh ira insensata, oh codicia ciega,
que nos empujan en la vida corta,
y tan mal luego nos hunden en la eterna!

Un amplio foso vi dispuesto en arco
puesto que era el que abraza todo el llano,
según lo que mi guía había dicho;

entre el borde de la cuesta y este, en fila
corrían centauros, armados con saetas,
como en el mundo solían ir de caza.

v. 49 En la exclamación de Dante poeta se atribuye la condición de los condenados por violencia a la disposición a la ira y a la codicia, que inducen al pecado (según algunos, de homicidio y tiranía respectivamente); el adjetivo *insensata* (que traduce *folle*), parece suponer la distinción entre esta y la ira simple (que se trató en el Canto VII).

vv. 56-57 Los centauros, monstruos compuestos por una parte equina y otra humana, son representados como violentos en la mitología clásica; según algunos comentaristas antiguos, simbolizan a los mercenarios; según otros, a los tiranos; junto con el Minotauro, parecen anunciar la presencia de lo humano y lo bestial que está presente en la violencia del séptimo círculo (cfr. Comentario al Canto).

Veggendoci calar, ciascun ristette,
e de la schiera tre si dipartiro
con archi e asticciuole prima elette;

e l'un gridò da lungi: «A qual martiro
venite voi che scendete la costa?
Ditel costinci; se non, l'arco tiro».

Lo mio maestro disse: «La risposta
farem noi a Chirón costà di presso:
mal fu la voglia tua sempre sì tosta».

Poi mi tentò, e disse: «Quelli è Nesso,
che morì per la bella Deianira,
e fé di sé la vendetta elli stesso».

E quel di mezzo, ch'al petto si mira,
è il gran Chirón, il qual nodrì Achille;
quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira.

Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
saettando qual anima si svelle
del sangue più che sua colpa sortille».

Noi ci appressammo a quelle fiere isnelle:
Chirón prese uno strale, e con la cocca
fece la barba in dietro a le mascelle.

v. 65 *Quirón*: el centauro que, como se especifica en el v. 71, crio a Aquiles. Según Ovidio y Estacio, tenía una gran inteligencia, y conocimientos de música y medicina.

v. 66 Virgilio le recuerda a Neso que su pasión por Deyanira (vv. 67-68) le causó la muerte.

vv. 67-69 Neso debía transportar a Deyanira, la mujer de Hércules, para que cruzara el río Eveno, pero se enamoró de ella e intentó raptarla. Hércules lo hirió mortalmente con una flecha envenenada por la sangre de la hidra de Lerna, y él le dio su túnica ensangrentada a

Al vernos descender se detuvieron,
y tres de ellos del grupo se alejaron
con arcos y con flechas elegidas;

de lejos gritó uno: «¿A qué martirio
vienen ustedes que bajan la pendiente?
Díganlo desde allí, si no disparo».

Y mi maestro dijo: «La respuesta
se la daremos a Quirón de cerca:
tu ansiosa voluntad ya te hizo daño».

Me tocó luego y dijo: «Aquel es Neso,
que murió por la bella Deyanira
e hizo de sí mismo su venganza».

Y ese del medio, que se mira el pecho,
fue el gran Quirón, el preceptor de Aquiles;
el otro es Folo, que fue tan iracundo.

Rodeando el foso van de mil en mil,
lanzando flechas al alma que se asoma
de la sangre más de lo que debe».

Nos acercamos a esas fieras ágiles:
Quirón tomó una flecha, y con la punta
corrió su barba atrás de las mandíbulas.

Deyanira diciéndole que si en un futuro perdía el amor de su marido, podría recuperarlo al hacérsela vestir. Así, cuando Hércules engañó a Deyanira con Iole, Deyanira le regaló la túnica, y él, al ponérsela, murió envenenado.

v. 72 Folo es uno de los centauros que en las bodas de Pirítoo e Hipodamía se emborracharon e intentaron raptar a la novia y a otras mujeres.

vv. 74-75 Dado que los centauros castigan a quienes intentan emerger de la sangre más de lo debido, se comprende que los pecadores están más o menos sumergidos según la diferente gravedad de su culpa.

- Quando s'ebbe scoperta la gran bocca,
disse a' compagni: «Siete voi accorti
81 che quel di retro move ciò ch'el tocca?
- Così non soglion far li piè d'i morti».
E 'l mio buon duca, che già li er' al petto,
84 dove le due nature son consorti,
- rispuose: «Ben è vivo, e sì soletto
mostrar li mi convien la valle buia;
87 necessità 'l ci 'nduce, e non diletto.
- Tal si partì da cantare alleluia
che mi commise quest'officio novo:
90 non è ladron, né io anima fuia.
- Ma per quella virtù per cu' io movo
li passi miei per sì selvaggia strada,
93 danne un de' tuoi, a cui noi siamo a provo,
- e che ne mostri là dove si guada,
e che porti costui in su la groppa,
96 ché non è spirto che per l'aere vada».
- Chirón si volse in su la destra poppa,
e disse a Nesso: «Torna, e sì li guida,
99 e fa cansar s'altra schiera v'intoppa».
- Or ci movemmo con la scorta fida
lungo la proda del bollor vermiglio,
102 dove i bolliti facieno alte strida.

v. 88 «Beatrice interrumpió su goce del Paraíso».

- Después de descubrir la boca grande,
dijo a los compañeros: «¿Advirtieron
81 que lo que toca aquel de atrás se mueve?
- No hacen así las plantas de los muertos».
Y mi buen guía, que estaba frente al pecho,
84 donde se juntan las dos naturalezas,
- le respondió: «Sí, él está vivo, y así solo
debo llevarlo por el valle oscuro;
87 necesidad nos guía, no deleite.
- Alguien dejó de cantar aleluya
para encargarme esta tarea nueva:
90 él no es ladrón, ni yo un alma que roba.
- Por aquella virtud por la que muevo
mis pasos por camino tan salvaje,
93 danos uno de los tuyos, para ir cerca,
- que nos muestre por dónde se atraviesa;
y que lo lleve a él sobre la grupa
96 que no es espíritu que pueda ir por el aire».
- A su derecha se volvió Quirón
y a Neso dijo: «Vuelve atrás y guíalos,
99 y hazlos pasar si otra fila los enfrenta».
- Así nos fuimos con confiable escolta
a lo largo de la costa de hervor rojo
102 donde altos gritos daban los hervidos.

v. 99 «Y si se cruzan con otros centauros, haz que les cedan el paso».

Io vidi gente sotto infino al ciglio;
e 'l gran centauro disse: «E' son tiranni
che dier nel sangue e ne l'aver di piglio.

Quivi si piangon li spietati danni;
quivi è Alessandro, e Dionisio fero
che fé Cicilia aver dolorosi anni.

E quella fronte c'ha 'l pel così nero,
è Azzolino; e quell'altro ch'è biondo,
è Opizzo da Esti, il qual per vero

fu spento dal figliastro sù nel mondo». Allor mi volsi al poeta, e quei disse:
«Questi ti sia or primo, e io secondo».

Poco più oltre il centauro s'affisse
sovr'una gente che 'nfino a la gola
parea che di quel bulicame uscisse.

Mostrocchi un'ombra da l'un canto sola,
dicendo: «Colui fesse in grembo a Dio
lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola».

v. 104 *tiranos*: quienes ejercen el poder de manera ilegal, aprovechándolo para su propio beneficio a través de la violencia contra la población que gobiernan.

vv. 107-108 *Alejandro*: según la mayoría de los comentadores, Alejandro Magno de Macedonia, considerado violento por Paolo Orosio y Lucano; según otros, Alejandro de Feres (en cuyo caso, la fuente sería Cicerón, y en base a él Brunetto Latini); *Dionisio*: Dionisio el viejo, tirano de Siracusa del siglo IV a. C.

v. 110 *Azzolino*: Ezelino III de Romano, tirano de las Marcas trevisanas en el siglo XIII, considerado según una leyenda hijo de Satanás.

vv. 111-112 Obizo de Este, señor de Ferrara de fines del siglo XIII, famoso por su crueldad. El centauro confirma un rumor que no todos creían, según el cual fue asesinado por su hijastro, Azzo VIII; la noticia hace dudar a Dante de la confiabilidad de Neso, por lo que se volverá a Virgilio con la mirada.

Allí vi gente hundida hasta los ojos;
y el gran centauro dijo: «Son tiranos,
que se metieron con la sangre y con los bienes.

Aquí se lloran los daños despiadados;
Alejandro está aquí y el feroz Dionisio,
que dio a Sicilia dolorosos años.

Y esa frente que tiene pelo negro,
es Azzolino; y aquel otro rubio,
es Obizo de Este, quien por cierto

fue apagado en el mundo por su hijastro». Yo me volví al poeta, y él me dijo:
«Que este ahora sea primero, y yo segundo».

Un poco más allá paró el centauro
ante una gente que hasta la garganta
sobresalía de la sangre hirviendo.

Señaló una sombra sola y apartada:
«En el seno de Dios», dijo, «ese hirió
el corazón que aún en el Támesis se honra.

v. 114 «Ahora debes tomarlo a él como maestro». Virgilio cede momentáneamente su lugar de guía, confirmando la verdad de las palabras del centauro.

vv. 119-120 El centauro se refiere a Guido de Monfort, vicario de Carlos de Anjou en Toscana, quien en 1271, en una iglesia de Viterbo (*en el seno de Dios*) asesinó al sobrino del rey Eduardo II de Inglaterra para vengar a su padre que había muerto en una batalla contra él. El hecho había conmovido por su violencia, por el lugar sacro en que había tenido lugar y porque se había perpetrado delante del rey de Francia Felipe el Hermoso y de Carlos de Anjou. Según algunos comentadores antiguos, el corazón del joven había sido puesto en una copa de oro, sobre el río Támesis; según otro, a través del nombre del río Dante se refiere a Londres, donde se hizo una estatua en su honor. El verbo *honrar* traduce *colare*, que según algunos comentadores significa, en cambio, «gotea»: se sigue aquí la opinión de la mayoría de los comentadores antiguos y modernos, que se apoyan además en la ausencia de otros casos del verbo *colarsi* como reflexivo.

Poi vidi gente che di fuor del rio
tenean la testa e ancor tutto 'l casso;
e di costoro assai riconobb'io.

Così a più a più si faceva basso
quel sangue, sì che cocea pur li piedi;
e quindi fu del fosso il nostro passo.

«Sì come tu da questa parte vedi
lo bulicame che sempre si scema»,
disse 'l centauro, «voglio che tu credi

che da quest'altra a più a più giù preme
lo fondo suo, infin ch'el si raggiunge
ove la tirannia convien che gema.

La divina giustizia di qua punge
quell'Attila che fu flagello in terra,
e Pirro e Sesto; e in eterno munge

le lagrime, che col bollor diserra,
a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo,
che fecero a le strade tanta guerra».
Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo.

vv. 121-123 Las almas que están menos sumergidas en la sangre —se comprende en base a los personajes nombrados a continuación— son los destructores y saqueadores (cfr. *Inf* XI 38).

vv. 130-132 El centauro explica que en dirección opuesta a la que recorrieron el río, la sangre se va haciendo cada vez más profunda (va oprimiendo cada vez más el fondo), hasta unirse con la parte vista por ellos, donde los tiranos están hundidos hasta la altura de los ojos.

v. 134 Attila: temible rey de los hunos, que destruyó a Italia en el siglo V d. C., y era llamado «*flagellus Dei*».

Después vi gente que fuera del río
mantenía la cabeza y todo el pecho;
y yo reconocí a muchos de estos.

Iba haciéndose cada vez más baja
la sangre, hasta quemar sólo los pies;
y fue allí que la fosa atravesamos.

«Así como tú ves por este lado
cómo la sangre va disminuyendo»,
dijo el centauro, «quiero que tú sepas

que para este otro lado va oprimiendo
cada vez más el fondo, hasta juntarse
con esa en donde gimen los tiranos.

La divina justicia aquí castiga
a ese Attila que en tierra fue flagelo
y a Pirro y Sesto; y exprime eternamente

esas lágrimas que el hervor libera
a Rinier de Corneto, a Rinier Pazzo,
que hicieron a las calles tanta guerra».
Después giró, y el vado atravesamos.

v. 135 Pirro: personaje de difícil identificación; según algunos, rey del Epiro del siglo IV a. C., que luchó violentamente con los romanos en el sur de Italia; según otros, el hijo de Aquiles que según se narra en la *Eneida* mató a muchos troyanos (II 526-558); Sesto: hijo de Pompeyo, que según Lucano y Paolo Orosio era un violento pirata.

vv. 135-138 La justicia divina (v. 133) les hace verter lágrimas eternas, a través del vapor de la sangre, a Rinier de Corneto (famoso ladrón de la Maremma toscana, contemporáneo de Dante) y Rinier Pazzo (jefe gibelino toscano, que asaltaba a quienes pasaban, y fue excomulgado en 1268 por haber asaltado y matado a un obispo).

COMENTARIO A *INFERNO XII*

Luego de un canto de pausa doctrinaria, sigue un episodio de gran vivacidad: comienza la visita al séptimo círculo, el de la violencia. El rechazo por esta culpa se manifiesta, desde un principio, en el modo indirecto en que el escritor se refiere al Minotauro, que se atreve a nombrar sólo cuando ya está vencido (v. 25). La mención provocativa por parte de Virgilio del héroe griego Teseo, que venció al Minotauro, se da nuevamente en un contexto de oposición a fuerzas que la Edad Media consideraba diabólicas: Dante ya había oído su nombre de boca de las Furias (*Inf* I X 54). La justicia y ecuanimidad que se atribuían a su reino favorecieron una etimología popular según la cual Teseo provenía de *theós eu*, «el buen dios», por lo que en algunos textos, como el comentario del pseudo Fulgencio a la *Tebaida* de Estacio, lo consideraban figura de Cristo. Así, en las palabras de Virgilio el viaje de Dante se inscribe, ante el Minotauro, en un camino abierto providencialmente, que el monstruo no puede detener ya que sus fuerzas fueron derrotadas por el mismo Dios que ahora quiere el paso de los peregrinos.

Dante encuentra a los violentos contra el prójimo, que ocupan el primer anillo del círculo, en un río de sangre caliente, en medio de un paisaje irregular que, al recordar mientras escribe el poema, compara con los Alpes: a las montañas del mundo les atribuye, científicamente, un origen incierto de erosión o terremoto; las piedras caídas del Infierno, en cambio, son producto del temblor que siguió a la muerte de Cristo. Virgilio explica el hecho sobrenatural desde su punto de vista de habitante del Limbo, con conciencia de sus propios límites: el inciso *si discerno* anticipa el verbo con el cual, al llegar al Edén, le anunciará al discípulo el fin de su magisterio (*Purg* XXVII 129). El amor que según Empédocles genera el caos parece una previsión imprecisa del amor cristiano, ante el cual la tierra se sacude modificando todos los paisajes: no es caos sino recomposi-

ción del orden, reconciliación entre Dios y sus criaturas; es la potencia de ese amor inexplicable, por el que tiembla incluso el reino del mal.

El terremoto que excede la posibilidad de comprensión de Virgilio cumple, además, una importante función narrativa: también a nivel literal, implicará un límite del maestro, que habiendo recorrido el camino del bajo Infierno antes de Cristo, no conoce del todo su disposición actual; este hecho volverá más aventurado el resto del viaje en el inframundo.

El primer sector del nuevo círculo está poblado por monstruos semihumanos como el Minotauro y los centauros. Se sugiere así la coexistencia, en el ser humano, de una parte racional con una bestial: los violentos permiten que la segunda domine sobre la primera, en distintos grados, como distinto es el nivel de la sangre hirviendo en que están hundidos. Los brincos inconducentes del Minotauro, y el vocativo *animal* que le dirige Virgilio, parecen reducir su condición a la mitad bestial, recordando la *loca bestialidad* con que se refirió al pecado de violencia, que el monstruo anuncia al custodiar el séptimo círculo. Así también, luego de asociar los centauros a la actividad humana de la caza, en el extremo opuesto de la progresión Quirón advertirá que Dante está vivo (vv. 80-82), y Virgilio confiará en tal medida en *el gran centauro* Neso, antes impulsivo, que le delegará momentáneamente su rol de guía: *Que este ahora sea primero, y yo segundo* (v. 114).

Con cortesía humana, Neso le presenta a Dante algunos tiranos, tomados del mundo antiguo y el contemporáneo, uno güelfo y otro gibelino: están tan sumergidos en la sangre hasta el punto que Dante sólo les ve la frente y el pelo. Varios de ellos han pagado su propia violencia, en un mundo de venganzas encadenadas, con la violencia de su muerte.

Un segundo grupo de pecadores, probablemente depredadores violentos y asaltantes de camino, cierra la enumeración. Llegados al sitio en que el río de sangre es menos profundo, el centauro lo cruza, llevando a Dante hasta el segundo anillo del séptimo círculo.

XIII

Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
3 che da neun sentiero era segnato.

Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
6 non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.

Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
9 tra Cecina e Corneto i luoghi còliti.

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
12 con tristo annunzio di futuro danno.

Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
15 fanno lamenti in su li alberi strani.

E 'l buon maestro «Prima che più entre,
sappi che se' nel secondo girone»,
18 mi cominciò a dire, «e sarai mentre

v. 2 El bosque (italiano *selva*) recuerda el paisaje en que se perdió Dante al inicio del viaje: cfr. Comentario al Canto.

vv. 8-9 Se compara el bosque con la Maremma toscana, indicada a través de sus límites (el río Cécina al norte, en provincia de Livorno, y Corneto al sur, la actual Tarquinia), zona particularmente inhóspita.

XIII

No había Neso llegado al otro lado,
cuando nos adentramos en un bosque
que no estaba marcado por senderos.

No había frondas verdes, sino oscuras,
no ramas lisas: retorcidas y nudosas,
no había frutos, sino espinas con veneno.

Entre tan densos y ásperos rastrojos
no viven ni esas fieras que detestan
los sitios cultivados entre Cécina y Corneto.

Las inmundas arpías allí anidan,
las que de las Estrófades echaron
a los troyanos con anuncios tristes.

Tienen las alas anchas, cuello y rostro humano,
los pies con garras y en el vientre plumas,
lamentos dan desde los raros árboles.

Y el buen maestro «Antes que entres más,
sabe que estás en el segundo anillo»,
me comenzó a decir, «y allí estarás

vv. 10-12 Entre los árboles no hay pájaros sino Arpías, personajes mitológicos de cara de mujer y cuerpo de ave rapaz, que en la *Eneida* defecan sobre la comida de los troyanos en las islas Estrófades (*En* III 209-257); en el mismo episodio, una de ellas, Celeno, les profetiza a Eneas y su compañeros que sufrirán penas y pasarán hambre (*anuncios tristes*).

v. 17 Previendo el estupor de Dante, Virgilio le anuncia que está en la segunda zona del séptimo círculo, que según su explicación del Canto XI hospeda a los violentos contra sí mismos.

che tu verrai ne l'orribil sabbione.
 Però riguarda ben; sì vederai
 cose che torrien fede al mio sermone».

Io sentia d'ogne parte trarre guai
 e non vedea persona che 'l facesse;
 per ch'io tutto smarrito m'arrestai.

Cred'io ch'ei credette ch'io credesse
 che tante voci uscisser, tra quei bronchi,
 da gente che per noi si nascondesse.

Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
 qualche fraschetta d'una d'este piante,
 li pensier c'hai si faran tutti monchi».

Allor porsi la mano un poco avante
 e colsi un ramicel da un gran pruno;
 e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
 ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
 non hai tu spiro di pietade alcuno?

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
 ben dovebb'esser la tua man più pia,
 se state fossimo anime di serpi».

v. 19 *la arena horrenda*: la superficie de arena ardiente en que están castigados los violentos contra Dios.

v. 24 *extraviado*: traduce *smarrito*, término que en *Inf* I 3 se refiere a la condición de Dante en la selva oscura.

hasta que llegues a la arena horrenda.
 Por eso mira bien, y así verás
 cosas que en mis palabras no creerías».

Yo oía gritos venir de todas partes;
 no veía que nadie los hiciera,
 y extraviado, por eso, me detuve.

Yo creo que él creyó que yo creía
 que esas voces provenían de personas
 que estaban escondidas tras los árboles.

Y el maestro me dijo: «Si tú quiebras
 una ramita de una de estas plantas,
 tus pensamientos quedarán truncados».

Entonces extendí un poco la mano,
 y tomé una ramita de un gran árbol,
 y su tronco gritó: «¿Por qué me partes?».

Después de oscurecerse por la sangre,
 otra vez comenzó: «¿Por qué me arrancas?,
 ¿en tu espíritu no hay piedad alguna?

Hombres fuimos, y hoy somos arbustos;
 más piadosa debiera ser tu mano,
 aun si fuéramos almas de serpientes».

v. 32 *árbol*: traduce *pruno*, literalmente «árbol frutal» o «ciruelo», usado por Dante en *Cv* IV vii 7 con sentido general; cfr. también la nota al v. 108.

v. 33 *tronco*: traduce el italiano *tronco*, que según algunos estudiosos tiene un valor sustantivo de verbal de *troncare*: «la parte trunca».

- Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
42 e cigola per vento che va via,

sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond'io lasciai la cima
45 cadere, e stetti come l'uom che teme.

«S'elli avesse potuto creder prima»,
rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
48 ciò c'ha veduto pur con la mia rima,

non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
51 indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.

Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece
d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi
54 nel mondo sù, dove tornar li lece».

E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch'ì non posso tacere; e voi non gravi
57 perch'io un poco a ragionar m'inveschi.

v. 48 *mis rimas*: la *Eneida*. Virgilio se refiere, probablemente, al episodio de Polidoro, hijo de Priamo, cuya tumba es descubierta por Eneas bajo un arbusto, que sangra cuando él corta una rama (*En* III 16-68).

vv. 52-53 Virgilio le ofrece al condenado que Dante compense la herida que le hizo involuntariamente, contando su historia cuando vuelva al mundo, ya que sabe que para él es importante dar su versión de los hechos que protagonizó (cfr. vv. 58 y ss., y notas relativas).

- Como una rama verde que está ardiendo
en un extremo, y por el otro gime
y silba por el viento que se escapa,
42

de la astilla quebrada salían juntas
sangre y palabras; dejé pues la punta
caer, y por el miedo me detuve.
45

«Si él hubiera podido creer antes»,
respondió el sabio mío, «oh alma herida,
lo que también ha visto con mis rimas,
48

la mano contra ti no habría movido;
pero el hecho increíble me obligó
a inducirlo a hacer algo que me pesa.
51

Dile ahora quién fuiste, de manera
que te compense al refrescar tu fama
en el mundo al que puede regresar».
54

Y el tronco: «Tanto me tientas con palabras dulces
que no puedo callar, y no les pese
que yo me enrede un poco conversando.
57

vv. 55-57 El discurso del alma encerrada en el árbol es muy rico en metáforas: *me tientas* traduce *m'adeschi*, verbo construido sobre el sustantivo *esca* («carnada»), que en este caso es la promesa de Virgilio (*las palabras dulces* de los vv. 52-53) de renovar su fama en el mundo; *me enrede* traduce *m'inveschi*, verbo que significa, literalmente, quedarse pegado a la sustancia viscosa de los árboles (se dice de los insectos): en este caso, el condenado se refiere a su voluntad de dejarse atrapar por la conversación que le ofrece Virgilio.

Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
60 serrando e diserrando, sì soavi,

che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi;
fede portai al glorioso offizio,
63 tanto ch'ì ne perde' li sonni e 'polsi.

La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti,
66 morte comune e de le corti vizio,

inflammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
69 che 'lieti onor tornaro in tristi lutti.

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
72 ingiusto fece me contra me giusto.

Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che già mai non ruppi fede
75 al mio segnor, che fu d'onor sì degno.

v. 58 El personaje que habla en presente de su función en el mundo es Pier della Vigna (n. 1190), poeta y jurista de la corte de Federico II de Suabia (cfr. *Inf* X 28) que luego de adquirir el rol de mayor autoridad en la corte (con el título de *imperialis aulae protonotarius et regni Siciliae logotheta*), influyendo directamente en la correspondencia y la toma de decisiones del emperador, fue acusado de traición, encarcelado y probablemente privado de la vista en 1249: poco tiempo después se quitó la vida; *las dos llaves*: la que abre y la que cierra, concediendo y negando respectivamente. Evidentemente, en 1300 aún se discutía acerca de la culpa de Pier, y Dante «certifica» su inocencia a través del testimonio infernal.

Yo soy aquel que tuvo las dos llaves
del corazón de Federico, y las giré
al cerrar y al abrir tan suavemente,

que excluí de su secreto a casi todos.
Cumplí fielmente mi glorioso oficio
tanto que sueño y pulso perdí en él.

La meretriz que del lugar del César
no desvió nunca su mirada puta,
muerte común y vicio de las cortes,

inflamó contra mí todos los ánimos;
e inflamados inflamaron tanto a Augusto,
que honor feliz se hizo triste luto.

Mi ánimo, por gusto desdeñoso,
creyendo del desdén huir con la muerte,
injusto me volvió contra mí justo.

Por las nuevas raíces de este árbol,
les juro que jamás rompí la fe
de mi señor, que fue de honor tan digno.

v. 63 *sueño y pulso perdí*: la tranquilidad en la vida y luego la vida misma.

vv. 64-66 La personificación que comienza en este terceto significa la envidia (que se explicita en el v. 78), presentada como una prostituta de la corte, que intenta seducir continuamente al emperador (*César*).

v. 68 *Augusto*: Federico II, nombrado a través de su rol de emperador (en contraste con la confianza que connota su nombre de pila en el v. 59, en contigüidad con el propio rol de consejero).

v. 72 «Mi ánimo, que era inocente (*justo*) de la traición que se le imputaba, se volvió injusto contra sí mismo».

E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede».

Un poco attese, e poi «Da ch'el si tace»,
disse 'l poeta a me, «non perder l'ora;
ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace».

Ond'io a lui: «Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'í' non potrei, tanta pietà m'accora».

Perciò ricominciò: «Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia

di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi, e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega».

Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce:
«Brevemente sarà risposto a voi.

Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,
Minòs la manda a la settima foce.

vv. 79-81 Las palabras de Virgilio implican que si el silencio se prolonga, el orificio por el cual el condenado puede hablar se cerrará, impidiendo que la conversación prosiga.

vv. 85-86 Virgilio expresa su deseo de que Dante, por su propia voluntad, transmita la versión de Pier (lo que pidió en los vv. 76-78).

Y si alguno de ustedes vuelve al mundo,
repere mi memoria, aún tumbada
por ese golpe que le dio la envidia».

El poeta esperó un poco y luego dijo:
«Puesto que calla ya, no pierdas tiempo;
sigue hablando, si quieres saber más».

Le respondí: «Pregúntale algo tú
de lo que crees que a mí me satisface:
yo no podría, tal piedad me oprime».

Entonces comenzó: «Así se te haga
de buen grado lo que rogando pides,
ten la bondad, espíritu encerrado,

de decir de qué modo se ata el alma
a estos nudos, y dinos, si tú puedes,
si un día de esos miembros se separa».

Entonces aquel tronco sopló fuerte
y el viento en esta voz se convirtió:
«Brevemente respuesta les daré.

Cuando feroz el alma se divide
del cuerpo que ella misma se arrancó,
Minós la manda hasta la fosa séptima

v. 89 *nudos*: los miembros arbóreos, nombrados a través de sus irregularidades.

v. 96 Minós (cfr. *InfV* 4-15), enroscando la cola, la envía al séptimo círculo.

- 99 Cade in la selva, e non l'è parte scelta;
ma là dove fortuna la balestra,
quivi germoglia come gran di spelta.
- 102 Surge in vermena e in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra.
- 105 Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.
- 108 Qui le strascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta».
- 111 Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo ch'altro ne volesse dire,
quando noi fummo d'un romor sorpresi,
- 114 similmente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire.

v. 99 *grano de espelta*: hierba que crece fácilmente, sin necesidad de cultivo.

v. 102 «abren la herida (que causa *dolor*), y con ella la posibilidad de que el dolor se exprese (*ventana*) en palabras y llanto».

vv. 103-105 En este terceto se presenta un contrapaso que tendrán estas almas después del Juicio Final, al no unirse con sus cuerpos y mantener en la eternidad el cuerpo arbóreo en que están encarceladas.

- 99 Cae en la selva, sin lugar preciso:
donde la ha lanzado la fortuna
como grano de espelta allí germina.
- 102 Brota en un tallo y como mata crece;
las arpías, comiendo de sus hojas,
hacen dolor, y a su dolor ventana.
- 105 Por nuestros restos iremos como todos
pero con ellos no nos vestiremos:
tener lo que uno se quitó no es justo.
- 108 Hasta aquí los traeremos, y en la triste
selva estarán colgados nuestros cuerpos,
en cada árbol con su sombra hostil.
- 111 Atentos aún estábamos al tronco,
creyendo que quería hablarnos más,
cuando nos sorprendió un ruido igual
- 114 al que advierte, en su posta, que se acerca
un jabalí que escapa en cacería
al oír a las bestias, y las ramas.

vv. 106-108 Cada cuerpo estará colgado del árbol que contiene al alma (sombra) que le fue *hostil* al matarlo. También en este verso, *árbol* traduce el término *pruno*. Si se le atribuyera, aquí y en el v. 32 (cfr. nota), su sentido más recto, esta afirmación de Piero implicaría una generalización de su propia condición, como signo de su psiquis anómala (cfr. Comentario al Canto).

vv. 112-114 La comparación hace referencia al cazador (*en su posta*) que oye el ruido de su presa perseguida por los perros (*en cacería*), y las partes del bosque que va moviendo y rompiendo en su huida.

Ed ecco due da la sinistra costa,
nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
117 che de la selva rompieno ogni rosta.

Quel dinanzi: «Or accorri, accorri, morte!».
E l'altro, cui pareva tardar troppo,
120 gridava: «Lano, sì non furo accorte

le gambe tue a le giosstre dal Toppo!».
E poi che forse li fallia la lena,
123 di sé e d'un cespuglio fece un groppo.

Di dietro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
126 come veltri ch'uscisser di catena.

In quel che s'appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
129 poi sen portar quelle membra dolenti.

Presemi allor la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea
132 per le rotture sanguinenti in vano.

«O Iacopo», dicea, «da Santo Andrea,
che t'è giovato di me fare schermo?
135 che colpa ho io de la tua vita rea?».

vv. 115-117 Evidentemente, dado que estos dos nuevos personajes habitan en la misma selva pero tienen un castigo distinto, se trata de disipadores, que cometieron violencia contra sí mismos en las cosas; acerca de este pecado, cfr. Comentario al Canto.

vv. 120-121 La identidad de uno de los personajes se revela indirectamente, a través de las palabras sarcásticas del otro; según los comentaristas antiguos, se trata de Lano di Ricolfo Maconi, joven muy rico oriundo de Siena, que dilapidó su fortuna. En 1278, cuando

Y a nuestra izquierda vimos dos que huían,
desnudos y arañados, con tal fuerza
que en la selva rompían todo obstáculo.

Decía el primero: «¡Muerte, ven corriendo!».
Y el otro, que creía tardar mucho,
120 gritaba: «¡Lano, tus piernas no fueron

en el torneo del Toppo tan veloces!».
Y quizá porque aliento le faltaba,
123 hizo de sí con un arbusto un nudo.

Detrás de ellos la selva estaba llena
de hambrientas perras negras que corrían
126 como lebreles libres de cadenas.

En el que se acható pusieron diente,
y por partes lo fueron lacerando,
129 llevándose los miembros doloridos.

Me tomó pues mi guía de la mano,
y me llevó al arbusto que lloraba,
132 por heridas que en vano perdían sangre.

Decía: «Oh Iacopo de Sant'Andrea,
¿de qué valió que en mí te protegieras?,
135 ¿qué culpa tengo de tu mala vida?».

Arezzo atacó a Siena en la Pieve del Toppo, buscó la muerte voluntariamente. El término *torneo* (que traduce *giosstre*) es irónico, ya que se refiere a un hecho bélico a través del recuerdo de un encuentro lúdico.
v. 133 El otro disipador (que antes había nombrado a Lano) es Iacopo, oriundo de Sant'Andrea (localidad cercana a Padua); perteneció, como Piero, a la corte de Federico II, y fue famoso por la destructividad de su disipación. Fue asesinado en 1239.

Quando 'l maestro fu sovr'esso fermo,
disse: «Chi fosti, che per tante punte
soffi con sangue doloroso sermo?».

Ed elli a noi: «O anime che giunte
siete a veder lo strazio disonesto
c'ha le mie fronde sì da me disgiunte,

raccoglietele al piè del tristo cesto.
I' fui de la città che nel Batista
mutò 'l primo padrone; ond'ei per questo

sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista,

que' cittadin che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase,
avrebber fatto lavorare indarno.
Io fei gibetto a me de le mie case».

vv. 143-150 El alma encerrada en el arbusto que fue lastimado por Iacopo se presenta como nacido en Florencia, ciudad aludida perifrásticamente como aquella que cambió a su primer patrono (Marte, el dios pagano de la guerra) por san Juan Bautista (que podría tener, como en el episodio central de *Inf* XIX, una connotación negativa, dado que su imagen estaba impresa en el florín de oro, moneda que representa la corrupción de la sociedad mercantil); las guerras civiles de Florencia, que según se profetiza en el v. 145 la seguirán entristeciendo, son atribuidas al furor de Marte por haber sido reemplazado.

Ya parado ante él dijo el maestro:
«¿Quién eres, que por tus tantas heridas
soplas sangre y palabras dolorosas?».

Nos respondió: «Oh almas que han llegado
para ver el tormento deshonoroso
que dispersó lejos de mí mis frondas,

recójanlas al pie del triste arbusto.
Fue mi ciudad la que por el Bautista
cambió el primer patrono, por lo que él

infeliz la hará siempre con su arte;
y si un puente del Arno no tuviera
todavía de él algo visible,

los ciudadanos que la refundaron
en la ceniza que quedó de Atila,
habrían trabajado inútilmente.
Yo convertí en mi patíbulo mi casa».

Y, continúa el condenado en los vv. 146-150, si no hubiera quedado algo visible de la imagen de Marte en *un puente* del río *Arno*, habría sido inútil reconstruir Florencia después del legendario paso de Atila por la ciudad (ya que el dios la habría vuelto a destruir).

v. 151 Además de su condición de florentino, lo único que dice el personaje acerca de su identidad es que se quitó la vida en su casa. No hay un acuerdo de los comentaristas acerca de quién sería, y parece evidente que Dante, dando tan pocos datos suyos, quiso que representara, en general, a la gran cantidad de florentinos que en su época se quitaban la vida.

COMENTARIO A *INFIERNO XIII*

Antes de que el centauro vuelva a su orilla, Dante se encuentra en una selva; oye lamentos pero no ve a nadie, y se detiene *extraviado*: parece inevitable que el peregrino recuerde, con horror, su propia selva oscura, a cuyo peligro mortal estaba regresando hace algunas horas, cuando la gracia le envió a Virgilio.

El estado de ánimo del peregrino contagia al escritor. La piedad del viajero, que por única vez le impide hablar (vv. 82-84), parece coincidir con la voluntad de transcribir la verdadera versión de los hechos ante la acusación inmerecida de traición: la inocencia de Pier della Vigna en el mundo, que coexiste trágicamente con su condena eterna.

En el único canto que comienza con una negación, la negatividad está presente de manera extraordinaria. El bosque de quienes se destruyeron es definido a través de lo que no es (vv. 4-9). La ausencia de algún sendero sugiere la imposibilidad de encontrar una solución distinta a la de la muerte. Las ramas retorcidas de los árboles anticipan el ánimo de los espíritus que encierran: la retórica tortuosa del gran protagonista del canto se extenderá a la del poeta mismo. Las espinas venenosas que sustituyen las hojas verdes de un bosque vital anuncian la conclusión letal de una elección desesperada: Pier della Vigna se quitó la vida, privándose del mundo, inducido por un extraño orgullo que lo volvió injusto contra sí mismo, que era justo. Al narrar su encuentro con él, el Dante escritor cree que Virgilio creyó que él creía (v. 25) lo que nunca sabremos si el Dante peregrino creyó realmente. El suicidio, acto para el que la Edad Media no tenía aún una palabra, es un acto inconcebible que se encierra sobre sí mismo: quien asume la tarea divina de terminar su vida no reconoce ninguna medida fuera de sí, violando al mismo tiempo la unión de amor natural por sí mismo;

quien, como Pier, intenta huir de la injusta ley de los hombres, provoca con injuria a la justicia infalible, causando su propia condena infinita.

Por única vez, Virgilio considera que la descripción verbal de la condición de las almas sería inverosímil. Invitando a Dante a experimentar lo inenarrable, lo insta a abrir la herida que permitirá oír el relato de Pier; relato del que emerge una de las psiquis más complejas del *Infierno* dantesco. Con un lenguaje plástico, de registro cambiante, rico en metáforas, el condenado confiesa su voluntad de dejarse tentar por la posibilidad de hablar, muestra su dominio del *ars diclandi* y la confianza que lo unía al emperador, y acusa de su caída —con violencia— a la envidia, *muerte común y vicio de las cortes*. A través de la imagen de las dos llaves parece atribuirse sacrílegamente el rol trascendente de san Pedro, casi deificando a Federico: en efecto, perdido su vínculo con él, Pier desconoce toda otra aspiración virtuosa. En su desgracia podemos intuir la desesperación, y la soberbia perversa de querer elevarse sobre sus enemigos, con *gusto desdeñoso*, aun a costa de su vida. Y de su vida eterna.

En este episodio, el contrapaso principal es evidente: las almas que se separaron voluntariamente de su cuerpo, usando la libertad del movimiento contra sí, están eternamente unidas a un cuerpo vegetal, incapaz de moverse, degradado respecto de aquel que, hecho a imagen y semejanza de su creador, estaba destinado a la resurrección. No es casual, en este sentido, la mención a la suerte de estos condenados después del Juicio Final: son los únicos que nunca recuperarán lo que decidieron perder. La imagen de los cuerpos colgados de los árboles anticipa el paisaje infernal del futuro, recordándole al lector, al mismo tiempo, un paisaje relativamente común en la Edad Media: el de suicidas colgados en los bosques. Parece haber, además, un contrapaso psíquico que se suma al principal, que es el afecto de los pecadores

por su cuerpo actual: Piero jura por las raíces de su árbol (vv. 73-75); y el florentino les ruega a los viajeros que reúnan sus ramitas dispersas (vv. 139-142).

Los violentos contra sí mismos en la persona habitan, en su cuerpo arbóreo, una selva de dolor inmóvil. No sólo los hieren las arpías: también los disipadores, movidos por la misma voluntad autodestructiva, pueden aumentar su pena al ser perseguidos por perros de caza. La contigüidad entre las dos culpas castigadas en el bosque es evidente en un personaje del canto, que según los comentadores antiguos había dilapidado su fortuna y en consecuencia se dejó matar en una batalla (cfr. nota a vv. 120-121). La violencia de quienes destruyeron sus cosas permite no sólo asociarlos a las almas encerradas en los troncos, sino también distinguirlos de los pródigos, cuyos actos a primera vista son parecidos: es la motivación de autoagresión la que caracteriza a los disipadores, mientras que la base psíquica de la prodigalidad es la incontinencia, la escasa valorización de los bienes materiales, que se aleja de la generosidad virtuosa tanto como se aleja, por exceso, la avaricia (cfr. *Inf* VII 40-42).

Virgilio aprovecha la persecución de los disipadores, que concluye con la herida de un arbusto, para que Dante oiga una nueva historia. Emanada junto con la sangre, la voz que cerrará el canto tiene como verdadera protagonista a Florencia, que en ocho versos se define, una vez más, como sede de guerras internas. Sólo en el final conciso, el suicida se refiere a su pecado. Sin más datos que permitan identificarlo, su anonimato pone de relieve la patria de origen, que no casualmente es la misma de los contemporáneos que Dante encontrará en la próxima zona: unidos por la patria común de corrupción y violencia, los habitantes de la ciudad hablarán de ella, como Pier della Vigna se refirió a la corte que lo acusó injustamente. El pecado individual, como siempre en la *Comedia*, parece favorecido por un mundo de desorden y violencia, que carece de verdaderos guías.



Entre el sexto y el séptimo círculo.

XIV

Poi che la carità del natio loco
mi strinse, raunai le fronde sparte
3 e rende'le a colui, ch'era già fioco.

Indi venimmo al fine ove si parte
lo secondo giron dal terzo, e dove
6 si vede di giustizia orribil arte.

A ben manifestar le cose nove,
dico che arrivammo ad una landa
9 che dal suo letto ogne pianta remove.

La dolorosa selva l'è ghirlanda
intorno, come 'l fosso tristo ad essa;
12 qu'ivi fermammo i passi a randa a randa.

Lo spazzo era una rena arida e spessa,
non d'altra foggia fatta che colei
15 che fu da' piè di Caton già soppressa.

O vendetta di Dio, quanto tu dei
esser temuta da ciascun che legge
18 ciò che fu manifesto a li occhi mei!

vv. 1-3 El condenado florentino que habló con los peregrinos en el episodio anterior (XIII 139-151) les pidió que recogieran sus ramas rotas; Dante lo hace movido por el amor de la patria común.

v. 6 Se ven horribles castigos, obra de la justicia divina (nombrada como *venganza* en el v. 16).

XIV

Por amor a la tierra en que nací
dolido uní las ramas esparcidas
y se las entregué al que ya callaba.

Fuimos luego hasta donde se divide
el anillo segundo del tercero,
y se ve de la justicia el arte horrible.

Para expresar las cosas inauditas
digo que la planicie que alcanzamos
tiene un terreno que no acepta plantas.

La selva dolorosa le es guirnalda
en torno, como el foso triste a ella:
paramos nuestros pasos en el borde.

El suelo era de arena espesa y árida,
hecha del mismo modo que esa otra
que Catón con los pies había aplastado.

Oh venganza de Dios, ¡cuánto tú debes
ser temida por todos los que leen
lo que a mis ojos se hizo manifiesto!

vv. 10-11 El foso de sangre en que están los violentos contra el prójimo (*foso triste*), el bosque de los violentos contra sí mismos (*selva dolorosa*) y la arena en la que Dante y Virgilio están entrando, donde se castiga a los violentos contra la deidad, están dispuestos en círculos concéntricos decrecientes.

vv. 14-15 *esa otra [...] aplastado*: la arena del desierto de Libia, a través del cual, según narra Lucano en la *Farsalia* (IX 382-410), Catón pasó con sus soldados vencidos para llegar a Numidia.

D'anime nude vidi molte gregge
che piangean tutte assai miseramente,
e pareva posta lor diversa legge.

Supin giacea in terra alcuna gente,
alcuna si sedea tutta raccolta,
e altra andava continuamente.

Quella che giva 'ntorno era più molta,
e quella men che giacëa al tormento,
ma più al duolo avea la lingua sciolta.

Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatate falde,
come di neve in alpe sanza vento.

Quali Alessandro in quelle parti calde
d'India vide sopra 'l suo stuolo
fiamme cadere infino a terra salde,

per ch'ei provide a scalpitar lo suolo
con le sue schiere, acciò che lo vapore
mei si stingueva mentre ch'era solo:

tale scendeva l'eternale ardore;
onde la rena s'accendea, com'esca
sotto focile, a doppiar lo dolore.

v. 21 Como se aclarará en los versos 22-24, había grupos que eran sometidos a leyes diferentes.

v. 22 Son los violentos directos contra la deidad, en su nombre: los blasfemos.

v. 23 Como se verá en el Canto XVII, son los usureros, violentos contra Dios en su nieto, el arte.

De almas desnudas vi muchos rebaños
todas llorando miserablemente;
parecían tener distintas leyes.

Echados en el piso unos yacían,
sentados y encogidos había otros,
y otros continuamente caminaban.

Los que giraban eran muchos más,
los que al tormento yacían eran menos,
pero su lengua a más dolor estaba suelta.

Sobre la arena, cayendo lentamente
llovían llamas de fuego dilatadas,
como sin viento nieve en la montaña.

Así como Alejandro vio en las zonas
cálidas de la India caer fuegos
sobre su ejército, hasta el suelo enteros,

y la tierra se puso a pisotear
con sus soldados, para que el vapor
se extinguiera mejor estando solo,

del mismo modo caía ardor eterno;
la arena se encendía como yesca
con pedernal, duplicando el dolor.

v. 24 Son los sodomitas, violentos contra natura, que protagonizarán los Cantos XV y XVI.

v. 27 Se trata de los blasfemos, que no controlaban su dolor sino que lo expresaban verbalmente.

vv. 31-36 Según cuenta Alberto Magno (*Meteora* I iv 8), Alejandro Magno, en la India, vio caer llamas sobre su ejército, e instó a apagarlas con los pies para evitar que el fuego se extendiera.

42 Sanza riposo mai era la tresca
de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca.

45 I' cominciai: «Maestro, tu che vinci
tutte le cose, fuor che ' demon duri
ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci,

48 chi è quel grande che non par che curi
lo 'ncendio e giace dispettoso e torto,
sì che la pioggia non par che 'l marturi?».

51 E quel medesimo, che si fu accorto
ch'io domandava il mio duca di lui,
gridò: «Qual io fui vivo, tal son morto.

54 Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui
crucciato prese la folgore aguta
onde l'ultimo di percosso fui;

57 o s'elli stanchi li altri a muta a muta
in Mongibello a la focina negra,
chiamando "Buon Vulcano, aiuta, aiuta!",

60 sì com'el fece a la pugna di Flegra,
e me saetti con tutta sua forza:
non ne potrebbe aver vendetta allegra».

v. 42 *el ardor fresco*: el oxímoron enfatiza cómo las llamas se van sucediendo, de manera que son siempre nuevas.

v. 49 *Y el condenado aquel*: como se explicitará en el v. 63, se trata de Capaneo, uno de los seis reyes que atacaron a Tebas en apoyo de Polinices; según narra Estacio en la *Tébaida*, desde los muros de la ciudad desafió entre otros dioses a Júpiter con términos impíos, hasta que el dios lo mató con una saeta. Como se ve, con el sincretismo característico del poema, Dante toma el primer ejemplo de blasfemia del ámbito pagano.

42 Danzaban sin jamás tener reposo
las pobres manos que de todas partes
se quitaban de encima el ardor fresco.

45 Yo comencé: «Maestro, tú que vences
a todos, salvo a los demonios duros
que al entrar nos salieron al encuentro,

48 ¿quién es el grande aquel que no se ocupa
del fuego y yace torvo y desdenoso,
y la lluvia no parece torturarlo?».

51 Y el condenado aquel, que se dio cuenta
de que al guía por él le preguntaba,
gritó: «Como fui vivo, así soy muerto.

54 Aun si Júpiter cansara a aquel herrero
del que tomó furioso el rayo agudo
con el que me golpeó el último día,

57 o aunque agotara al resto haciendo turnos
en esa fragua negra, en Mongibello,
llamando "¡Buen Vulcano, ayuda, ayuda!",

60 como hizo cuando en Flegra combatía,
y con todas su fuerzas disparara,
no podría tener venganza alegre».

vv. 52-60 A través de un período hipotético que parece ir creciendo con su ira, Capaneo sigue retando a Júpiter: recuerda el episodio de su muerte en las murallas por parte de la saeta fabricada por Vulcano (*aquel herrero*) y la guerra de los dioses contra los gigantes, en *Flegra*, que fueron vencidos por las armas fabricadas por los ciclopes (el *resto* de los herreros) en el Etna (*Mongibello*), resistiéndose, aun vencido, a darle venganza alegre.

Allora il duca mio parlò di forza
tanto, ch'ì non l'avea sì forte udito:

63 «O Capaneo, in ciò che non s'ammorza

la tua superbia, se' tu più punito;
nullo martiro, fuor che la tua rabbia,
66 sarebbe al tuo furor dolor compito».

Poi si rivolse a me con miglior labbia,
dicendo: «Quei fu l'un d'i sette regi
69 ch'assiser Tebe; ed ebbe e par ch'elli abbia

Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi;
ma, com'io dissi lui, li suoi dispetti
72 sono al suo petto assai debiti fregi.

Or mi vien dietro, e guarda che non metti,
ancor, li piedi ne la rena arsiccia;
75 ma sempre al bosco tien li piedi stretti».

Tacendo divenimmo là 've spiccia
fuor de la selva un picciol fiumicello,
78 lo cui rossore ancor mi raccapriccia.

Quale del Bulicame esce ruscello
che parton poi tra lor le peccatrici,
81 tal per la rena giù sen giva quello.

v. 69 *despreció*: el verbo, que traduce *ebbe a disdegno*, es la misma expresión usada por el Dante peregrino para referirse a la actitud de Guido Cavalcanti hacia la trascendencia o la salvación (*Inf*X 63).

v. 72 Como se ve también en los vv. 64-66, el contrapaso individual de Capaneo, que se suma al de la lluvia de fuego, es de tipo psicológico (el pecho suele referir metonímicamente al corazón).

vv. 79-80 Como del Bulicame [...] *pecadoras*: Como surge agua hir-

Mi guía respondió con tanta fuerza,
que nunca yo tan fuerte lo había oído:
«Oh, Capaneo, en que no se atenúa

tu soberbia, tú estás más castigado;
ningún martirio, fuera de tu rabia,
56 sería a tu furor dolor debido».

Después se volvió a mí con mejor cara:
«Ese fue uno de los siete reyes
que Tebas asediaron; despreció

a Dios, y poco al parecer lo estima;
pero como le dije, sus desdenes
72 son en su pecho adornos adecuados.

Sígueme ya, cuidando en no poner
nunca los pies sobre la arena ardiente,
y en mantenerlos siempre junto al bosque».

Llegamos en silencio donde brota,
afuera de la selva, un arroyuelo
78 de un rojo que me sigue estremeciendo.

Como del Bulicame sale el río
que suelen compartir las pecadoras
81 así ese descendía por la arena.

viendo cerca de Viterbo (*Bulicame*, ya presente en *Inf*XII 128, con el valor de «río caliente» de sangre), que se reparten después las prostitutas (*pecadoras*), que tenían prohibido el acceso a los baños públicos, para lavarse. La traducción sigue la tradición; según otros estudiosos, el término original serían *pettatrici* (y no *peccatrici*), que se refiere a las mujeres que hilaban el cáñamo, y usaban las aguas que provenían del Bulicame para macerar los hilos.

Lo fondo suo e ambo le pendici
fatt'era 'n pietra, e ' margini dallato;
84 per ch'io m'accorsi che 'l passo era lici.

«Tra tutto l'altro ch'i' t'ho dimostrato,
poscia che noi intrammo per la porta
87 lo cui sogliare a nessuno è negato,

cosa non fu da li tuoi occhi scorta
notabile com'è 'l presente rio,
90 che sovra sé tutte fiammelle ammorta».

Queste parole fuor del duca mio;
per ch'io 'l pregai che mi largisse 'l pasto
93 di cui largito m'avèa il disio.

«In mezzo mar siede un paese guasto»,
diss'elli allora, «che s'appella Creta,
96 sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto.

Una montagna v'è che già fu lieta
d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida;
99 or è diserta come cosa vieta.

Rëa la scelse già per cuna fida
del suo figliuolo, e per celarlo meglio,
102 quando piangea, vi facea far le grida.

vv. 86-87 La puerta del Infierno, siempre abierta.

vv. 94-96 Partiendo de una referencia al mito clásico de la Edad del Oro (*En* III 104), Virgilio comienza su explicación sobre el origen de los ríos del Infierno, que en v. 103 atribuirá al mito bíblico del Viejo de Creta. *Creta*, isla del Egeo (*en el medio del mar* Mediterráneo), es una tierra que, estando en el cruce de los tres continentes conocidos, era considerada por los antiguos el centro de la tierra habitada, y sede de la civilización inocente de la Era de Saturno (*su rey*).

De piedra eran el fondo y las orillas
y los bordes que había a los dos lados;
84 por estos —me di cuenta— se pasaba.

«De todo lo demás que te he mostrado,
desde que hemos entrado por la puerta
87 cuyo cruce no se le niega a nadie,

nada de lo que has visto con tus ojos
tan notable es como el presente río,
90 que apaga sobre sí todas las llamas».

Estas palabras pronunció mi guía,
y yo le pedí entonces la comida
93 cuyo deseo ya me había abierto.

«En el medio del mar», dijo él entonces,
«está Creta, que es una tierra en ruinas
96 cuyo rey tuvo al mundo en la inocencia.

Hay allí una montaña que fue rica
de aguas y frondas, que se llamó Ida,
99 abandonada hoy como algo viejo.

La eligió Rea como cuna protegida
de su hijito, y para esconderlo bien
102 cuando lloraba, ordenó dar gritos.

v. 98 *Ida*: monte en que creció Júpiter.

vv. 101-102 *Rea* (Cibeles), esposa de Saturno y madre de Júpiter, protegió al niño de su padre (que devoraba a los hijos recién nacidos para que no lo destronaran) en una gruta del monte Ida, y ordenaba cantar y gritar a sus sacerdotes coribantes para que ocultaran el llanto del bebé; las fuentes de este mito son virgilianas: *En* III 111-113 y *Georg* IV 150-152.

Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,
che tien volte le spalle inver' Dammiata
e Roma guarda come sùo specchio.

La sua testa è di fin oro formata,
e puro argento son le braccia e 'l petto,
poi è di rame infino a la forcata;

da indi in giuso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è terra cotta;
e sta 'n su quel, più che 'n su l'altro, eretto.

Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d'una fessura che lagrime goccia,
le quali, accolte, foran quella grotta.

Lor corso in questa valle si diroccia;
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
poi sen van giù per questa stretta doccia,

infin, là ove più non si dismonta,
fanno Cocito; e qual sia quello stagno
tu lo vedrai, però qui non si conta».

vv. 103-105 Comienza en este terceto la descripción del Viejo de Creta, de origen bíblico, que aparecía en el sueño de Nabucodonosor que sólo el profeta Daniel logró interpretar: cfr. *Daniel* 2, 31-33. Dante lo sitúa vuelto de espaldas a Oriente (*Damieta*, ciudad de Egipto) y mirando hacia Occidente, como símbolo de la civilización humana que, siguiendo el curso del sol, se trasladó en ese sentido. El hecho de que mire a Roma como a su espejo simboliza el carácter providencial de esta ciudad, designada desde siempre como futura sede del imperio y el Papado.

vv. 106-111 Los materiales que forman el cuerpo del Viejo —que difieren parcialmente de los del personaje bíblico— tienen un valor simbólico acerca del cual no hay un acuerdo unánime: según la

Dentro del monte está de pie un gran viejo
cuya espalda se vuelve hacia Damieta,
y mira a Roma como hacia su espejo.

Su cabeza está hecha de oro fino,
brazos y pecho son de pura plata,
luego es todo de cobre hasta la pelvis;

abajo desde allí es hierro macizo,
salvo que el pie derecho es terracota;
se apoya en ese pie más que en el otro.

Sus partes están rotas, salvo el oro,
por una grieta que gotea lágrimas
que, al confluír, perforan esa gruta.

Su curso precipita en este valle:
forma Aqueronte, Estigia y Flegetonte;
por este angosto paso baja luego

hasta allí donde ya no se descende;
hacen Cocito, y cómo es ese lago
tú lo verás, por eso no se narra».

mayoría de los comentadores antiguos, que le atribuyen al Viejo el significado de la historia de la humanidad —cercana a su fin—, la cabeza representa la edad del oro (la única que no derrama lágrimas, ya que no conoce el mal: cfr. v. 112), y los demás metales van decayendo hasta el presente, de material menos precioso. Los dos pies podrían significar las dos autoridades en que la humanidad se apoya: el imperio, de hierro, y la Iglesia, corrupta, de terracota (en la que se apoya más, puesto que su poder, que debería ser sólo espiritual, ha invadido el temporal del imperio). Acerca de otras interpretaciones, cfr. Comentario al Canto.

vv. 115-120 El hecho de que la grieta del Viejo sea el origen de los ríos es una innovación dantesca, inexistente en las fuentes.

E io a lui: «Se 'l presente rigagno
si deriva così dal nostro mondo,
123 perché ci appar pur a questo vivagno?».

Ed elli a me: «Tu sai che 'l loco è tondo;
e tutto che tu sie venuto molto,
126 pur a sinistra, giù calando al fondo,

non se' ancor per tutto 'l cerchio vòlto;
per che, se cosa n'apparisce nova,
129 non de' addur maraviglia al tuo volto».

E io ancor: «Maestro, ove si trova
Flegetonta e Letè? ché de l'un taci,
132 e l'altro di' che si fa d'esta piovra».

«In tutte tue question certo mi piaci»,
rispuose, «ma 'l bollor de l'acqua rossa
135 dovea ben solver l'una che tu faci.

Letè vedrai, ma fuor di questa fossa,
là dove vanno l'anime a lavarsi
138 quando la colpa pentuta è rimossa».

Poi disse: «Omai è tempo da scostarsi
dal bosco; fa che di retro a me vegne:
141 li margini fan via, che non son arsi,
e sopra loro ogne vapor si spegne».

vv. 130-131 Dante pregunta dónde están los dos ríos que aparecen en el Averno virgiliano, uno de los cuales no fue nombrado por el maestro en su explicación.

vv. 134-135 *pero el hervor [...] una:* según Virgilio, Dante debería haberse dado cuenta de que el río de sangre que acaban de cruzar es el Flegetonte, recordando el libro VI de la *Enéida*, que lo presenta como un torrente de fuego.

Y yo a él: «Si el arroyo que aquí vemos
viene cayendo desde el mundo nuestro,
¿por qué aparece sólo en este borde?».

Y él: «Sabes que es redondo este lugar;
y aunque tú ya hayas caminado mucho,
126 bajando al fondo, siempre hacia la izquierda,

aún no has recorrido todo el círculo;
por eso, si algo nuevo se presenta,
129 en tu rostro no debe haber sorpresa».

Y entonces yo: «Maestro, ¿dónde están
Flegetonte y Leteo? De uno callas
y el otro, dices, se hace de esta lluvia».

«Tus preguntas por cierto me complacen»,
dijo; «pero el hervor del agua roja
135 habría debido responderte una.

El Leteo verás, fuera del foso,
adonde van las almas a lavarse,
138 ya borrada la culpa arrepentida».

Dijo después: «Ya es tiempo de alejarse
de este bosque; tú ven detrás de mí:
los bordes son camino, ya que no arden,
141 y arriba de ellos el vapor se apaga».

vv. 136-138 Se anuncia aquí que en la cima del Purgatorio, donde Dante coloca al Edén, se encuentra el Leteo, río del olvido de la tradición clásica; allí se llega cuando la *culpa arrepentida* ya ha sido cancelada por la subida de la montaña.

vv. 141-142 Dante y Virgilio usarán los márgenes del arroyo para atravesar la arena ardiente, protegidos de las llamas (los vapores encendidos) que caen.

COMENTARIO A *INFERNO XIV*

Con piedad por la desgracia del anónimo compatriota, antes de salir del bosque Dante le acerca las ramas quebradas de su cuerpo arbóreo.

El tercer anillo del séptimo círculo es de arena, calentada por una lluvia incesante de fuego; el nuevo suelo estéril que recibe a los viajeros hospeda, como explicó Virgilio (*Inf* XI 46-51), a los violentos contra Dios, divididos a su vez en tres grupos: unos yacen, otros están sentados, otros caminan continuamente. El número divino sugiere la mayor gravedad de esta zona respecto de las otras dos pobladas de violentos, que estaban subdivididas en dos; a este nuevo anillo, el poeta dedicará cuatro cantos. Y el paisaje invertido —lluvia no de agua sino de fuego, fuego que cae en vez de tender hacia lo alto— enfatiza la violencia absurda de estos pecadores, que volviéndose contra Dios se vuelven también contra la naturaleza y el arte. No parece casual, en este sentido, que el verso 30 sea una cita casi textual de un verso de Guido Cavalcanti (*Biltà di donna e di saccente core*) en el que se compara la belleza de una mujer con la caída lenta de la nieve cuando no hay viento: el hecho de que caiga fuego parece sugerir el carácter innatural de la sodomía, pecado de los protagonistas del próximo episodio.

Dante ve, entre los blasfemos que forman el primer grupo, a uno que al parecer no se preocupa por la tortura del fuego, y le pregunta a Virgilio acerca de su identidad. Un inciso limita el alcance del apelativo al maestro: *tú que vences / a todos, salvo a los demonios duros / que al entrar nos salieron al encuentro* (vv. 43-45). Tal vez el peregrino ha advertido en el condenado una prepotencia análoga a la de los diablos, que podría exceder la comprensión racional de su guía. Antes de que Virgilio responda, el pecador lanza su furor a través de un discurso de amplio movimiento, que contrasta con la inmovilidad de su cuerpo. Con fuerza inaudita, Virgilio

opone la razón a la arrogancia temeraria, revelándole al condenado —y al lector— un aspecto notable de la justicia divina: como le explica inmediatamente a Dante, se trata de Capaneo, cuyas blasfemias impotentes son el verdadero castigo para la soberbia de volverse contra la deidad.

Se sugiere así la existencia de un contrapaso psicológico que bien podría extenderse a otros condenados. La persistencia en el más allá de la disposición del alma que provocó su perdición es un rasgo de algunos personajes infernales que el poeta nos invita a advertir, opuesto a aquel castigo por contraste que caracteriza a otros. Así, la furia desatada que en un principio parece incomprensible, encuentra una explicación en la justicia que se sirve de ella; y el hecho de que, a pesar de la sospecha de Dante, Virgilio pueda dar tal explicación, permite extenderla también a quienes en vida, naturalmente, son víctimas de una violencia que se ejerce hacia los otros, pero daña como castigo de sí misma.

La segunda parte del canto consiste en una extensa digresión sobre los ríos infernales. En ella, Virgilio enuncia la unidad de Aqueronte, Estigia, Flegetonte y Cocito, que el peregrino verá fragmentariamente, como ríos distintos. Y atribuye su origen a las lágrimas del Viejo de Creta, figura que Dante crea con libertad sincrética a partir de fuentes bíblicas (la estatua soñada por Nabucodonosor en el *Libro de Daniel*) y clásicas (las edades del hombre de las que habla Ovidio en el primer libro de las *Metamorfosis*, y la descripción virgiliana de la isla de Creta del III libro de la *Eneida*), aceptando la tradición de Plinio (*Hist Nat* VII XVI) y San Agustín (*Civ Dei* XV 9) sobre un cuerpo encontrado en un monte de Creta después de un terremoto.

Así, el relato mítico y arcano de Virgilio presenta la relación entre el llanto del mundo y la realidad del Infierno. El motivo de las lágrimas volverá más de una vez en el canto: todos los habitantes de ese anillo lloran *miserablemente* (v. 20); Virgilio cuenta que en el monte Ida lloraba Júpiter, el hijo de

Rea (v. 102). Este llanto vano, fruto del pecado en el que se persiste, lágrimas que se transforman en ríos de castigo para ese pecado, parece oponerse al otro, que lava la memoria de la culpa: el Leteo del olvido, de cuyas aguas beberán sólo quienes se arrepintieron (vv. 136-138). Quizá en el mismo sentido, el río infernal formado por lágrimas es comparado con aquel en que las pecadoras se lavan, y sus vapores, que rechazan las llamas del castigo, permitirán el paso providencial de Dante, destinado a la salvación, a través del desierto ardiente.

El Viejo de Creta ha tenido, a lo largo de siglos de lectura, distintas interpretaciones. Además de la más tradicional (presentada en la nota a los vv. 106-111), existe una según la cual simbolizaría la naturaleza humana corrompida por el pecado original: la cabeza de oro representaría la condición de Eva y Adán antes del pecado; las otras partes del torso serían las facultades del hombre heridas por el vicio: la plata significaría la razón, herida por la ignorancia; el cobre sería la voluntad, herida por la malicia; y las piernas serían los apetitos: la de hierro, el apetito irascible, herido por la enfermedad; la de terracota el apetito sensual, herido por la concupiscencia. El Viejo miraría a Roma, en este caso, como espejo de su propia corrupción.

Independientemente de su enigmático significado alegórico, lo cierto es que en medio del mundo hay un enorme ser fascinante, anciano, que recoge el dolor de hombres y mujeres que sufren, casi desde siempre. El «casi», la cabeza de oro, el origen sin mancha de la condición humana, es también, para el cristianismo, un destino feliz que puede atravesarse para superarse: fue la era de Saturno para los paganos, y es en la realidad cristiana el Edén, la cima de la montaña donde está el Leteo. Uniendo a ambos en este canto, en medio de la historia de tanto llanto antiguo, Dante abre una grieta en las palabras de Virgilio, por la que se vislumbra el Paraíso terrestre, patria perdida de la humanidad que padece, jardín en que otro río cancelará la memoria del mal.



Los violentos contra Dios.

XV

Ora cen porta l'un de' duri margini;
e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,
3 sì che dal foco salva l'acqua e li argini.

Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa,
6 fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia;

e quali Padoan lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
9 anzi che Carentana il caldo senta:

a tale imagine eran fatti quelli,
tutto che né si alti né si grossi,
12 qual che si fosse, lo maestro felli.

Già eravam da la selva rimossi
tanto, ch'i' non avrei visto dov'era,
15 perch'io in dietro rivolto mi fossi,

quando incontrammo d'anime una schiera
che venian lungo l'argine, e ciascuna
18 ci riguardava come suol da sera

guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
21 come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.

vv. 4-9 La doble comparación se refiere a los diques construidos por los habitantes de los actuales Países Bajos (zona nombrada a través de dos famosas localidades) y de Padua en el ducado de Carinzia (la zona alpina donde nace el río Brenta) antes de que en el verano el río crezca

XV

Un borde duro nos conduce ahora
y el humo del arroyo hace una bruma,
que del fuego salva al agua y a los márgenes. 3

Como entre Brujas y Wisante los flamencos,
temiendo el embestir de la marea,
hacen un dique para que el mar huya, 6

y como los paduanos junto al Brenta,
por defender sus ciudades y castillos,
antes que Chiarentana el calor sienta, 9

a su imagen estaban hechos esos,
pese a que ni tan altos ni tan grandes,
los hizo quien los haya construido. 12

Ya estábamos tan lejos de la selva
que no habría sabido dónde estaba,
aunque hubiera mirado para atrás, 15

cuando encontramos a una hilera de almas
que a lo largo del margen caminaban
y nos miraban como por la noche 18

con luna nueva uno mira a otro,
y esforzaban la vista hacia nosotros
como para enhebrar el sastre viejo. 21

por derretimiento de la nieve (*antes que Chiarentana el calor sienta*), para que las aguas se retiren (*para que el mar huya*): como se dirá en los vv. 10-12, los bordes del arroyo de sangre por los que caminan Dante y Virgilio eran como esos diques, pero de menor altura y tamaño.

24 Così adocchiato da cotal famiglia,
fui conosciuto da un, che mi prese
per lo lembo e gridò: «Qual meraviglia!».

27 E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrusciato non difese

30 la conoscenza sua al mio 'ntelletto;
e chinando la mano a la sua faccia,
rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?».

33 E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia
se Brunetto Latino un poco teco
ritorna 'n dietro e lascia andar la traccia».

36 P' dissi lui: «Quanto posso, ven preco;
e se volete che con voi m'asseggia,
faròl, se piace a costui che vo seco».

39 «O figliuol», disse, «qual di questa greggia
s'arresta punto, giace poi cent'anni
sanz'arrostarsi quando 'l foco il feggia».

42 Però va oltre: i' ti verrò a' panni;
e poi rigiugnerò la mia masnada,
che va piangendo i suoi eterni danni».

v. 23 *del borde*: de la túnica de Dante, que camina a mayor altura que los condenados.

v. 24 *¡Qué gran sorpresa!*: la exclamación traduce la italiana *Qual meraviglia!*, que connota el carácter milagroso del objeto que la genera; en este caso, la presencia de Dante vivo en el más allá.

v. 30 *señor Brunetto*: Brunetto Latini (que se nombrará a sí mismo en el v. 32), importante intelectual florentino de fines del siglo XIII (m. 1294), que estuvo exiliado en Francia y, al volver, fue el más

De esa familia que nos observaba
uno que me reconoció, del borde
me tomó y exclamó: «¡Qué gran sorpresa!».

Y yo, cuando extendió hacia mí su brazo,
fijé la vista en su quemado aspecto
y su rostro abrasado no impidió

que mi intelecto lo reconociera,
e inclinando la mano hacia su cara,
exclamé: «¿Usted aquí, señor Brunetto?».

Y él: «Oh, hijo mío, no te desagrade
si Brunetto Latino algo contigo
vuelve hacia atrás mientras la fila avanza».

Yo le dije: «Cuanto puedo, le ruego,
y si usted quiere que yo me detenga
lo haré, si a aquel con el que voy le agrada».

«Oh hijo», dijo, «si alguien de este grupo
se detiene un instante yace un siglo
sin cubrirse del fuego que lo hiere».

Tú camina, yo aquí abajo te sigo;
después podré alcanzar a mi manada,
que va llorando sus eternos daños».

importante divulgador de filosofía, formando a jóvenes florentinos (Dante entre ellos), y escribió, entre otras obras, una enciclopedia en francés, el *Tresor*. El epíteto *señor*, que traduce el italiano *ser*, es excepcional en el trato de Dante a un condenado (acerca de la relación entre el peregrino y su maestro, cfr. Comentario al Canto).
v. 40 *aquí abajo*: traduce el italiano a *panni*, literalmente «a nivel de los paños (la ropa de Dante)».

Io non osava scender de la strada
per andar par di lui; ma 'l capo chino
45 tenea com'uom che reverente vada.

El cominciò: «Qual fortuna o destino
anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?
48 e chi è questi che mostra 'l cammino?».

«Là sù di sopra, in la vita serena»,
rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,
51 avanti che l'età mia fosse piena.

Pur ier mattina le volsi le spalle:
questi m'apparve, tornand'io in quella,
54 e reducemì a ca per questo calle».

Ed elli a me: «Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
57 se ben m'accorsi ne la vita bella;

e s'io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te così benigno,
60 dato t'avrei a l'opera conforto.

Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole ab antico,
63 e tiene ancor del monte e del macigno,

vv. 43-45 El hecho de caminar por el borde superior a la arena encendida incomoda a Dante, que mantiene la cabeza agachada indicando su respeto por el maestro.

v. 46 *fortuna o destino*: los designios divinos; la primera (cfr. *Inf* VII 73-96) tiene injerencia en el mundo; el segundo concierne a la vida eterna.

v. 54 *a casa*: traduce el italiano *a ca'*, de irreproducible registro familiar. Es una de las formulaciones del objetivo del viaje, que lo define como un regreso.

v. 55 *tu estrella*: la constelación zodiacal de Géminis (cfr. *Par* XXII 112-117), que se consideraba favorable para la vida intelectual.

Yo no osaba bajar de mi camino
para ir a la par de él, pero llevaba
la cabeza inclinada en reverencia.

Y él: «¿Qué fortuna o destino te trae
al inframundo antes del día último?
¿y quién te está mostrando este sendero?».

«Estando arriba en la vida serena»,
respondí entonces, «me extravié en un valle
antes de que mi edad fuera completa.

Le di la espalda sólo ayer a la mañana:
a aquel volvía, cuando él apareció;
por esta calle a casa está llevándome».

Me contestó: «Si tú sigues tu estrella,
errar no puedes a glorioso puerto,
si no me equivoqué en la vida bella;

y si no hubiera muerto tan temprano,
viendo al cielo hacia ti ser tan benigno,
en tu obra te habría dado apoyo.

Pero aquel pueblo ingrato y malicioso,
que antiguamente descendió de Fiesole
y aún tiene algo del monte y de la roca,

v. 56 *glorioso puerto*: el Paraíso. Se establece aquí por primera vez la relación entre la realización de la vocación literaria de Dante y su salvación, a través del cumplimiento de su misión como escritor.

v. 60 Según algunos, Brunetto se refiere a la obra política de Dante; según otros, a la *Comedia*.

vv. 61-63 La perifrasis indica al pueblo de Florencia, que según una leyenda había sido fundada por los romanos y los habitantes de Fiesole (donde se había hospedado a Catilina) que habían sobrevivido a su destrucción, y atribuía las divisiones políticas de la ciudad a tal origen mixto de población romana, santa, y fiesolana, rústica (*aún tiene algo del monte y de la roca*).

ti si farà, per tuo ben far, nimico;
ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi
si disconvien fruttare al dolce fico.

Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
gent' è avara, invidiosa e superba:
dai lor costumi fa che tu ti forbi.

La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.

Faccian le bestie fiesolane strame
di lor medesme, e non tocchin la pianta,
s'alcuna surge ancora in lor letame,

in cui riviva la sementa santa
di que' Roman che vi rimaser quando
fu fatto il nido di malizia tanta».

«Se fosse tutto pieno il mio dimando»,
rispuos'io lui, «voi non sareste ancora
de l'umana natura posto in bando;

ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora

v. 64 Dante ya había recibido una profecía positiva, acerca de su salvación (*Inf* III 91-92, y 127-129) y una acerca de su exilio (*Inf* X 79-81); esta es la primera vez que se relacionan su bondad con el mal que lo espera (relación que volverá a aparecer en *Par* XVII).

vv. 65-66 La figura del higo aparece en numerosos pasajes escritos: cfr., entre otros, *Deut* 8, 8; 2 *Reyes* 20, 7; 1 *Mac* 14, 12.

v. 67 Los florentinos eran llamados ciegos, según algunos porque se dejaron engañar por Totila, según otros porque recibieron de los pisanos unas columnas arruinadas, sin darse cuenta.

por tu obrar bien se hará enemigo tuyo.
Y es justo, pues entre plantas agrias
no debe hacerse fruto el dulce higo.

Por vieja fama se los llama ciegos,
es gente avara, soberbia y envidiosa:
tú debes ser inmune a sus costumbres.

Tanto honor te depara tu fortuna,
que una parte y la otra tendrán hambre
de ti; pero el pasto estará lejos de la cabra.

Que las bestias fiesolanas se devoren
entre ellas mismas, sin tocar la planta,
si en medio de su estiércol crece alguna,

en que reviva la semilla santa
de esos romanos que quedaron cuando
de tan grande malicia se hizo el nido».

«Si se cumpliera todo lo que pido»,
dije, «usted todavía no estaría
de la naturaleza humana desterrado;

pues está impresa en mi mente, y hoy me apena,
la querida y buena imagen paterna
de usted cuando en el mundo, tantas veces,

v. 68 Los tres adjetivos corresponden a los tres pecados que Ciacco había señalado como causa de las guerras civiles en Florencia (cfr. *Inf* VI 74).

v. 69 Por única vez en el Infierno, la profecía se acompaña de una indicación; sólo Cacciaguida, en *Par* XVII, a pedido de Dante, también le dirá cómo comportarse en el mundo.

vv. 70-72 Güelfos blancos y güelfos negros (*una parte y la otra*) intentarán devorarte (o, según otros, intentarán tenerte de su lado), pero no lo lograrán: *el pasto* (Dante, en la metáfora de los vv. 65-66, *dulce higo*) *estará lejos de la cabra* (el enemigo).

m'insegnavate come l'uom s'eterna:
e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo
87 convien che ne la mia lingua si scerna.

Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
90 a donna che saprà, s'a lei arrivo.

Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
93 ch'a la Fortuna, come vuol, son presto.

Non è nuova a li orecchi miei tal arra:
però giri Fortuna la sua rota
96 come le piace, e 'l villan la sua marra».

Lo mio maestro allora in su la gota
destra si volse in dietro e riguardommi;
99 poi disse: «Bene ascolta chi la nota».

Né per tanto di men parlando vommi
con ser Brunetto, e dimando chi sono
102 li suoi compagni più noti e più sommi.

Ed elli a me: «Saper d'alcuno è buono;
de li altri fia laudabile tacerci,
105 ché 'l tempo saria corto a tanto suono.

v. 85 *se hace eterno*: traduce *s'eterna*, verbo usado por única vez en el poema; la enseñanza de Brunetto es de índole moral, ya que a través de la virtud se adquiere la salvación, de la cual él mismo está trágicamente incluido.

v. 88 *mi viaje*: el curso de mi vida, cuando vuelva al mundo.

vv. 89-90 Siguiendo las indicaciones de Virgilio (cfr. *Inf*X 127-132), Dante le anuncia a Brunetto que recordará su profecía para que se la explique (*lo glose*) Beatrice (*la dama que sabrá*).

vv. 91-93 Análoga a la indicación excepcional de Brunetto es la promesa de Dante acerca de la integridad con que se prepara a

me enseñaba cómo el hombre se hace eterno;
y cuánto lo valoro, mientras viva
es bueno que en mi lengua se comprenda. 87

Lo que me narra de mi viaje escribo,
y lo conservo para que lo glose
90 la dama que sabrá, si hasta ella llego.

Quiero manifestarle sólo esto:
con tal que mi conciencia no me acuse,
a la fortuna, como quiera, estoy dispuesto. 93

No es nuevo ese anticipo a mis oídos:
que gire la fortuna pues su rueda,
como ella guste, y su hoz el campesino». 96

Y mi maestro sobre la derecha
hacia atrás se volvió para mirarme;
y dijo: «Bien escucha quien anota». 99

Mientras converso sigo caminando
con Brunetto, y pregunto quiénes son
sus compañeros de mayor renombre. 102

Y él a mí: «Es bueno conocer a algunos;
de los otros callar será loable:
105 para tanto sonido el tiempo es corto.

enfrentar el mal que le espera (también en este caso, su actitud es similar a la de *Par* XVII).

v. 96 *su hoz el campesino*: probablemente se trate de un proverbio, que indicaba la disposición a permanecer firme hagan lo que hagan los demás. En este contexto, alude claramente a los descendientes de las bestias fiesolanas (v. 73), que en el canto siguiente serán acusados de la corrupción florentina: son los que llegaron del campo y adquirieron poder económico en poco tiempo: *la gente nueva y las rápidas ganancias* (*Inf*XVI 73).

In somma sappi che tutti fur cherici
e litterati grandi e di gran fama,
d'un peccato medesimo al mondo lerci.

Priscian sen va con quella turba grama,
e Francesco d'Accorso anche; e vedervi,
s'avessi avuto di tal tigna brama,

colui potei che dal servo de' servi
fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,
dove lasciò li mal protesi nervi.

Di più direi; ma 'l venire e 'l sermone
più lungo esser non può, però ch'ï veggio
là surger nuovo fummo del sabbione.

Gente vien con la quale esser non deggio.
Sieti raccomandato il mio Tesoro,
nel qual io vivo ancora, e più non cheggio».

Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde.

v. 108 Todos son sodomitas, es decir que pecaron de violencia *contra natura*.

v. 109 *Prisciano*: autor de la gramática latina del siglo VI, muy usada en la Edad Media.

v. 110 *Francesco D'Accorso*: famoso jurista del siglo XIII.

vv. 112-113 *Andrea dei Mozzi*, obispo de Florencia en 1287, que fue trasladado por el papa Bonifacio VIII (*el siervo de los siervos*) de Florencia (*desde el Arno*) a Vicenza (*Bacchiglione*) a causa de su escandaloso comportamiento.

v. 114 donde murió; *nervios mal erguidos*: alusión al uso impropio (es decir, sin fines de reproducción) del órgano sexual.

Sabe, en suma, que todos fueron clérigos
y literatos grandes y famosos,
inmundos por idéntico pecado.

Prisciano va con esa triste turba,
y Francesco D'Accorso, y si hubieras
querido ver a alguien de tal sarna

verías a aquel que al siervo de los siervos
trasladó desde el Arno al Bacchiglione
donde dejó los nervios mal erguidos.

Diría más pero ir y conversar
no pueden durar más, porque ya veo
que surge allí nuevo humo de la arena.

Gente viene con la cual estar no debo.
Te encomiendo que cuides mi Tesoro
en el que vivo aún, y más no pido».

Se dio vuelta después, y parecía
de los que corren en el campo de Verona
el paño verde, y pareció entre aquellos
el vencedor, y no de los que pierden.

v. 118 Se acerca una fila de sodomitas que no debe juntarse con la de Brunetto.

v. 119-120 Brunetto le recomienda a Dante el cuidado de su obra, el *Tesor* (*mi Tesoro*), ya que la fama es la única «vida» a la que puede aspirar desde la condena eterna.

v. 121-124 Para alcanzar a la fila que se le había adelantado mientras él retrocedía hablando con Dante, Brunetto corre como aquellos que en Verona compiten en una carrera para obtener el *trapo verde* (competencia a pie que tenía lugar el primer domingo de Cuaresma), y logró unirse con ellos como *el vencedor*.

COMENTARIO A *INFIERNO XV*

Virgilio y Dante atraviesan el desierto de los violentos contra Dios, caminando por el borde elevado del río, cuyos vapores los protegen de las llamas. Encuentran una fila de condenados, que los observan con el detenimiento y el esfuerzo del sastre viejo que intenta enhebrar una aguja: al describir esta primera actitud de los pecadores, Dante usa uno de los tantos términos que en el episodio harán referencia a la mirada, elemento central en las teorías medievales del amor. La gran presencia de este campo semántico es un indicio del carácter erótico de la culpa que se castiga aquí, confirmando las palabras de Virgilio al entrar al bajo Infierno (*Inf XI* 49-50): se trata de la sodomía, pecado contra la naturaleza, hija de Dios. En efecto, el episodio bíblico de Sodoma parece haberle sugerido al escritor el castigo de la lluvia de fuego que tortura a todos los habitantes de este anillo.

Un condenado reconoce a Dante, y conmovido por su viaje providencial lo toma del borde de la túnica. A pesar de las quemaduras que le deforman el rostro, el peregrino reconoce a su maestro: comienza aquí un episodio excepcional por el vínculo entrañable entre ambos. Dante querría abrazarlo, pero teme quemarse; siente la incomodidad de conversar con él desde arriba, por lo que inclina la cabeza en signo de reverencia. Brunetto Latini —uno de los tres personajes del Infierno, junto con Farinata y Cavalcante (*Inf X*), que Dante no tutea— lo llama «hijo», aprovecha el encuentro del más allá para seguir impartiendo sus enseñanzas al discípulo y le transmite confianza en el alto valor de su obra. Dante le expresa una enorme estima y gratitud, y le promete repetir hasta su muerte que a él le debe, nada menos, el aprendizaje ético fundamental: como el hombre se *hace eterno*.

La profecía del maestro (vv. 61-78) es central en el aprendizaje del viaje: si hasta el momento Dante conocía su propia

bondad (*Inf III* 125-127), la violencia que se desencadenará en poco tiempo en Florencia (*Inf VI* 64-75) y el oscuro mal del exilio que lo espera (*Inf X* 79-81), es Brunetto quien une por primera vez estas informaciones: es precisamente por su integridad ética que Dante, en una ciudad corrupta, tendrá tantos enemigos. Se trata de una relación causal, que es al mismo tiempo un estímulo y un consuelo: como se irá precisando durante el resto del viaje, Dante sabe que lo espera el gran dolor del exilio por las mismas causas por las que lo espera la vida eterna. La respuesta del discípulo es también excepcional en el Infierno: sólo a Brunetto, Dante le contesta cómo se comportará ante la injusticia, tranquilizándolo acerca de sus principios inquebrantables.

Brunetto, cuyas virtudes civiles y morales no anulan la condena, a diferencia de tantos personajes infernales parece tener una sólida conciencia de su responsabilidad y condición. Se refiere a su grupo como *manada*, y a su vicio como *inmundo*; cita pasajes bíblicos en relación con el destino de Dante; le ruega que al volver al mundo recuerde su *Tesor*, en el cual vive todavía. Brunetto conoce la trágica distancia entre la fama y la gloria, a la que a diferencia de él su alumno está destinado, si sigue su *estrella*. El discurso del maestro es de una compacta coherencia con las categorías de Dante mismo, para el cual la memoria entre los hombres es el mayor bien en el mundo, ínfimo respecto de la salvación (cfr. *Purg XI* 91-117): intuimos que lo aprendió de él, en las *tantas veces* que lo escuchó en Florencia. Coherencia que se advierte también en la identidad entre las expresiones con que conversan maestro y alumno: *si no hubiera muerto tan temprano...* (palabras de Brunetto); *si se cumpliera todo lo que pido...* (palabras de Dante).

El emotivo diálogo bajo tierra es, en muchos sentidos, un anuncio del encuentro celestial de Dante con su antepasado Cacciaguida, que ocupa tres cantos centrales del *Paraíso* (XV, XVI y XVII): también su espíritu llama «hijo» a Dante;

XVI

Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo
de l'acqua che cadea ne l'altro giro,
3 simile a quel che l'arnie fanno rombo,

quando tre ombre insieme si partiro,
correndo, d'una torma che passava
6 sotto la pioggia de l'aspro martiro.

Venian ver' noi, e ciascuna gridava:
«Sòstati tu ch'a l'abito ne sembri
9 essere alcun di nostra terra prava».

Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri,
ricenti e vecchie, da le fiamme incese!
12 Ancor men duol pur ch'i' me ne rimembri.

A le lor grida il mio dottor s'attese;
volse 'l viso ver' me, e «Or aspetta»,
15 disse, «a costor si vuole esser cortese.

E se non fosse il foco che saetta
la natura del loco, i' dicerei
18 che meglio stesse a te che a lor la fretta».

Ricominciar, come noi restammo, ei
l'antico verso; e quando a noi fuor giunti,
21 fenno una rota di sé tutti e trei.

v. 5 *una fila que pasaba*: se trata del grupo con el cual Brunetto no debía juntarse.

vv. 8-9 *por la ropa*: según el comentario de Boccaccio, cada ciudad de la época se caracterizaba por un modo de vestir; *nuestra tierra depravada*: Florencia.

v. 11 *nuevas y viejas*: dada la continuidad de la lluvia de fuego, las quemaduras recientes se van agregando a las cicatrices anteriores.

XVI

Ya estaba adonde se oye el retumbar
del agua que caía al otro círculo,
como el que hacen zumbando las abejas,

cuando tres sombras juntas se apartaron
corriendo, de una fila que pasaba
6 bajo la lluvia del martirio áspero.

Gritaban, acercándose a nosotros:
«Detente, que pareces por la ropa
venir de nuestra tierra depravada».

¡Ay de mí, cuántas llagas vi en sus miembros
nuevas y viejas, encendidas por las llamas!
Todavía me duele recordarlas.

Mi sabio atendió entonces a sus gritos;
hacia mí se volvió, y me dijo «Espera,
que con ellos se debe ser cortés.

Y si no fuera por el fuego que es lanzado
por la naturaleza aquí, diría
que más que ellos deberías tener prisa.

Cuando paramos, ellos retomaron
el viejo modo; y ya junto a nosotros
entre los tres hicieron una ronda.

v. 18 Dado el valor de estas almas, Virgilio le indica a Dante que si no fuera por la lluvia de fuego, él debería correr hacia ellos.

v. 20 *el viejo modo*: la velocidad y el lamento de antes, interrumpidos para alcanzar a Dante y Virgilio.

v. 21 Como ha explicado Brunetto, estas almas no pueden detenerse, por lo que, para conversar con Dante sin avanzar, comienzan a moverse en ronda.

- Qual sogliono i campion far nudi e unti,
avvisando lor presa e lor vantaggio,
24 prima che sien tra lor battuti e punti,
- così rotando, ciascuno il visaggio
drizzava a me, sì che 'n contraro il collo
27 faceva ai piè continio viaggio.
- E «Se miseria d'esto loco sollo
rende in dispetto noi e nostri prieghi»,
30 cominciò l'uno, «e 'l tinto aspetto e brolo,
- la fama nostra il tuo animo pieghi
a dirne chi tu se', che i vivi piedi
33 così sicuro per lo 'nferno fregghi.
- Questi, l'orme di cui pestar mi vedi,
tutto che nudo e dipelato vada,
36 fu di grado maggior che tu non credi:
- nepote fu de la buona Gualdrada;
Guido Guerra ebbe nome, e in sua vita
39 fece col senno assai e con la spada.

vv. 22-24 Según algunos estudiosos, la comparación se refiere a los luchadores de la antigüedad greco-latina; según otros, a quienes en la época de Dante se batían a duelo judicial, en los que de acuerdo con comentarios antiguos los rivales solían luchar *desnudos* y untados con aceite.

vv. 25-27 Girando en ronda, los tres condenados mantenían el cuello torcido para seguir mirando a Dante.

vv. 28-33 El condenado, suponiendo que su condición suscita desprecio en Dante, le pide que le diga quién es en nombre de su fama.

- Como campeonos desnudos y aceitosos
que observando al rival buscan ventaja
antes de lastimarse y de golpearse,
- 24 mientras giraban, hacia mí volvían
la mirada; así su cuello hacía un viaje
continuamente opuesto al de los pies.
- 27 «Si la miseria de este sitio blando
hace que tú desprecies nuestros ruegos»,
uno empezó, «y el rostro oscuro y desollado,
- 30 por nuestra fama que se pliegue tu ánimo:
dinos quién eres, que con vivos pies
a salvo puedes ir por el infierno.
- 33 Él, cuyas huellas ves que voy pisando,
aunque desnudo va y despellejado,
fue de un grado mayor de lo que crees:
- 36 el nieto fue de la buena Gualdrada;
Guido Guerra fue el nombre, y en su vida
hizo mucho con la espada y el buen juicio.
- 39

v. 37 *la buena Gualdrada*: hija de Bellincion Berti (personaje de la Florencia idealizada en *Par XV*), fue madre de los condes Guidi y famosa por su virtud.

vv. 38-39 Guido Guerra, importante personaje político güelfo del siglo XIII, célebre conductor del ejército florentino contra Manfredi en la batalla de Benevento; según algunos, el v. 39 alude a su actitud en Montaperti, donde usó la prudencia (*buen juicio*), dejando el campo de batalla sin luchar.

42 L'altro, ch'appresso me la rena trita,
è Tegghiaio Aldobrandi, la cui voce
nel mondo sù dovria esser gradita.

45 E io, che posto son con loro in croce,
Iacopo Rusticucci fui, e certo
la fiera moglie più ch'altro mi nuoce».

48 S'i' fossi stato dal foco coperto,
gittato mi sarei tra lor di sotto,
e credo che 'l dottor l'avria sofferto;

51 ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi facea ghitto.

54 Poi cominciai: «Non dispetto, ma doglia
la vostra condizion dentro mi fisse,
tanta che tardi tutta si dispoglia,

57 tosto che questo mio signor mi disse
parole per le quali i' mi pensai
che qual voi siete, tal gente venisse.

60 Di vostra terra sono, e sempre mai
Povra di voi e li onorati nomi
con affezion ritrassi e ascoltai.

v. 41 *Tegghiaio Aldobrandi*: uno de los hombres *que al bien obrar dieron su ingenio* (como Iacopo Rusticucci, v. 44), por cuyo destino Dante preguntó a Ciacco (*Inf* VI 81). De la familia noble de los Adimari, fue capitán del ejército florentino en Montaperti, y había desaconsejado enfrentar a los seneses.

vv. 41-42 *cuya voz* [...] *mundo*: según algunos, la *voz* se refiere al consejo no escuchado por sus compatriotas (cfr. nota al v. 41): en ese caso, el verbo tendría el valor de condicional pasado (*habría debido apreciarse*); según otros, la *voz* es la fama, y por lo tanto el verbo se

El que detrás de mí la arena aplasta
es Tegghiaio Aldobrandi, cuya voz
debería apreciarse allí en el mundo.

Y yo, que estoy con ellos en la cruz,
fui Iacopo Rusticucci, y ciertamente
la esposa cruel me daña más que nada».

Si hubiera estado a salvo de aquel fuego,
me habría lanzado abajo allí entre ellos,
y el sabio -creo- lo habría permitido;

pero me habría quemado y cocinado,
y así el miedo venció a mi buen deseo
que me hacía anheloso de abrazarlos.

Luego empecé: «Dolor, y no desprecio,
penetró en mí a causa de su estado,
tanto que tardará en irse del todo,

desde cuando me dijo mi maestro
palabras por las cuales yo pensé
que gente como ustedes se acercaba.

Soy de la tierra suya, y desde siempre
sus obras y sus nombres honorables
repetí y escuché con gran afecto.

refiere al presente del viaje, sugiriendo que su nombre no es tan celebrado como merecería.

v. 44 *Iacopo Rusticucci*: famoso caballero florentino del siglo XIII, es otra de las almas por las que Dante preguntó a Ciacco.

v. 45 Iacopo sugiere que el mal carácter de su mujer lo empujó a la homosexualidad.

vv. 56-57 Se refiere a los versos 14-15, en los que Virgilio había advertido a Dante acerca de la nobleza de quienes venían hacia él.

Lascio lo fele e vo per dolci pomi
promessi a me per lo verace duca;
63 ma 'nfino al centro pria convien ch' i' tomi».

«Se lungamente l'anima conduca
le membra tue», rispuose quelli ancora,
66 «e se la fama tua dopo te luca,

cortesia e valor di se dimora
ne la nostra città sì come suole,
69 o se del tutto se n'è gita fora;

ché Guiglielmo Borsiere, il qual si duole
con noi per poco e va là coi compagni,
72 assai ne cruccia con le sue parole».

«La gente nuova e i sùbiti guadagni
orgoglio e dismisura han generata,
75 Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni».

Così gridai con la faccia levata;
e i tre, che ciò inteser per risposta,
78 guardar l'un l'altro com'al ver si guata.

«Se l'altre volte sì poco ti costa»,
rispuoser tutti, «il soddisfare altrui,
81 felice te se sì parli a tua posta!

v. 61 La metáfora de la felicidad de la salvación como dulces frutos será retomada por Virgilio al final de su camino junto a Dante (*Purg XXVII*, 115).

v. 63 Una vez más (después del anuncio que el maestro le hizo en la selva: cfr. *Inf* I 8-9), Dante recuerda que para alcanzar la felicidad es necesario atravesar el fondo del dolor (*el centro* del Infierno).

v. 70 *Guiglielmo Borsiere*: personaje cuya identidad desconocemos; Boccaccio dice que se trata de un virtuoso hombre de corte, y evidentemente murió poco tiempo antes del viaje de Dante.

vv. 73-75 La invectiva de Dante tiene como objeto a los nuevos ricos, llegados del campo a comerciar en la ciudad, en oposición a la nobleza

Dejo la hiel y voy por dulces frutos
que mi guía veraz me prometió;
pero hasta el centro debo caer antes».

«Así tu alma mucho tiempo sea llevada
por tus miembros» me respondió él entonces,
«y que después de ti brille tu fama,

di si habitan valor y cortesia
como solian en nuestra ciudad,
o si del todo ya partieron de ella;

pues Guglielmo Borsiere, que hace poco
sufre aquí, y allá va entre compañeros,
mucho dolor nos da con sus palabras».

«La gente nueva y las rápidas ganancias
orgullo y desmesura han generado,
Florenzia, en ti, de modo que ya lloras»,

grité yo con la cara levantada.
Los tres, que por respuesta lo entendieron,
se miraron como a la verdad se mira.

«Si tan poco en general te cuesta»,
dijeron, «responder a los demás,
idichoso tú si así hablas por tu cuenta!

representada por los personajes condenados; el peregrino atribuye a la aidez de la burguesía mercantil la causa de la prepotencia (*orgullo* y *desmesura*) y las luchas internas que aquejan a Florencia.

v. 78 Se miran confirmando la veracidad de la información que les había dado Guglielmo Borsiere.

vv. 79-81 La observación de los condenados tiene dos interpretaciones: según algunos, se refiere a la facilidad de palabra de Dante al contestar, y por ende a su capacidad retórica al hablar sin ser interrogado (*por tu cuenta*); según otros, es un elogio a su valentía, que le permite hablar mal de los poderosos sin dejarse condicionar.

Però, se campi d'esti luoghi bui
e torni a riveder le belle stelle,
84 quando ti gioverà dicere "I' fui",

fa che di noi a la gente favelle».
Indi rupper la rota, e a fuggirsi
87 ali sembiar le gambe loro isnelle.

Un amen non saria possuto dirsi
tosto così com'e' fuoro spariti;
90 per ch'al maestro parve di partirsi.

Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che 'l suon de l'acqua n'era sì vicino,
93 che per parlar saremmo a pena uditi.

Come quel fiume c'ha proprio cammino
prima dal Monte Viso 'nver' levante,
96 da la sinistra costa d'Apennino,

che si chiama Acquacheta suso, avanti
che si divalli giù nel basso letto,
99 e a Forlì di quel nome è vacante,

rimbomba là sovra San Benedetto
de l'Alpe per cadere ad una scesa
102 ove dovea per mille esser recetto;

così, giù d'una ripa discoscesa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
105 sì che 'n poc'ora avria l'orecchia offesa.

vv. 94-102 La comparación, cuyo primer término ocupa estos tercetos, sirve para ilustrar el fragor de la caída del Flegetonte en el octavo círculo. Se refiere al Montone, que es el primer río desde Monviso con curso

Si tú te salvas de este sitio oscuro
y ves de nuevo las estrellas bellas,
cuando te agradará decir "Yo estuve",

háblale de nosotros a la gente».
Deshicieron la ronda, y al partir
apuraron sus piernas como alas.

Un amén no se habría pronunciado
antes de que ellos desaparecieran;
mi maestro dispuso que partiéramos.

Yo lo seguía, y poco caminamos,
cuando se acercó tanto el ruido de agua,
que, de hablar, no nos hubiéramos oído.

Como aquel río que con senda propia
va antes del Monte Viso hacia levante,
sobre la izquierda de los Apeninos,

cuyo nombre en lo alto es Acquacheta,
antes de derramarse en bajo lecho,
y en Forlì de ese nombre está vacío,

retumba cerca de San Benedetto
del Alpe y en un salto cae después
cuando mil deberían recibirlo;

así, bajando un empinado muro
sentimos resonar esa agua oscura
que el oído dañaría en poco tiempo.

propio a la izquierda de los Apeninos, y se llama Acquacheta hasta Forlì: cae cerca de la abadía de *San Benedetto dell'Alpe* haciendo mucho ruido, ruido que no haría si su curso se dividiera en distintas cascadas.

108 Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.

111 Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.

114 Ond'ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
la gittò giuso in quell'alto burrato.

117 «E' pur convien che novità risponda»,
dicea fra me medesimo, «al novo cenno
che 'l maestro con l'occhio sì seconda».

120 Ahi quanto cauti li uomini esser dienno
presso a color che non veggion pur l'ovra,
ma per entro i pensier miran col senno!

123 El disse a me: «Tosto verrà di sovra
ciò ch'io attendo e che il tuo pensier sogna;
tosto convien ch'al tuo viso si scovra».

126 Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
però che sanza colpa fa vergogna;

vv. 106-108 Terceto muy discutido; además de la insólita mención de un elemento (*una cuerda*) del que no se habló en su momento (en los cantos de la selva), no hay acuerdo acerca del significado simbólico de toda la escena (acerca de las posibles interpretaciones, cfr. Comentario al Canto).

108 Yo tenía una cuerda a mí ceñida,
y con esa pensé en algún momento
cazar al lince de la piel pintada.

111 Después de quitármela del todo,
como el guía me había comandado
se la entregué cerrada en un ovillo.

114 A la derecha se volvió él entonces,
y desde un poco lejos de la orilla
la tiró hacia el profundo precipicio.

117 «Algo nuevo debería responder»,
me decía a mí mismo, «al nuevo gesto
que así sigue el maestro con la vista».

120 ¡Ay, cuán cautos debieran ser los hombres
ante quienes no ven sólo la obra,
leyendo con la mente el pensamiento!

123 Él dijo: «Vendrá pronto desde arriba
lo que espero y tu pensamiento sueña:
muy pronto lo tendrás ante los ojos».

126 Ante verdades que parecen ser mentiras
debe cerrar los labios siempre el hombre,
ya que sin culpa suele dar vergüenza;

v. 122 *tu pensamiento sueña*: según la mayoría de los comentaristas y estudiosos, Virgilio indica, a través del verbo *soñar*, el estado de duda e incertidumbre de Dante, en oposición al propio, de espera de algo previsto; según otros, se trataría de un indicio de que la trama del poema es producto de un sueño.

ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro,
129 s'elle non sien di lunga grazia vòte,

ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
132 maravigliosa ad ogne cor sicuro,

si come torna colui che va giuso
talora a solver l'àncora ch'aggrappa
135 o scoglio o altro che nel mare è chiuso,
che 'n sù si stende e da piè si rattrappa.

vv. 127-129 *por las notas [...] larga gracia*: en esta primera ocasión en que se refiere a su libro como «comedia», Dante jura que es verdad lo que vio en nombre de la gracia que debería acompañar sus rimas (*notas*) para hacer durar el mensaje divino del que son instrumento. Acerca del término *comedia*, cfr. Introducción: «La *Comedia* como género».

pero aquí callar no puedo; y yo te juro
por las notas, lector, de esta comedia,
así puedan gozar de larga gracia,

que yo vi por el aire oscuro y denso
venir nadando una figura hacia lo alto,
que asombraría aun a ánimos firmes,

como regresa aquel que a veces baja
a liberar el ancla que se engancha
en un escollo o algo en mar hundido
que el torso estira y contrae las piernas.

v. 132 «que habría sorprendido aun a los ánimos menos propensos a hacerlo».

COMENTARIO A *INFIERNO XVI*

El Canto XVI es, en muchos aspectos, una continuación del anterior: los peregrinos siguen en la misma zona, conversan con el mismo tipo de pecadores, que expresarán la misma preocupación que Brunetto por la fama, y como él se irán rápidamente. Como él, también, son florentinos guélfos, de la generación de los *que al bien obrar dieron su ingenio* (*Inf* VI, 81): aquí Dante encontrará a algunos de los personajes acerca de cuyo destino interrogó a Ciaccio, pertenecientes a familias que nombrará Cacciaguida.

Concluido el diálogo con Brunetto, Dante y Virgilio siguen caminando por el borde del Flegetonte, y oyen el ruido lejano de una cascada. Encuentran al nuevo grupo de sodomitas, que para no detenerse conversarán con ellos moviéndose en ronda; la descripción de esta danza (vv. 25-27) ha sido interpretada como signo de su condición de homosexuales pasivos. Además, si Farinata había identificado el origen de Dante por su manera de hablar, estos sodomitas lo hacen por su manera de vestir: unido a la imagen del sastre del canto anterior (*Inf* XV 21), el detalle narrativo parece asociar el pecado contra natura a un interés tradicionalmente atribuido al mundo femenino.

Dante, que en muy pocas ocasiones estará tan cerca moralmente de los condenados, muestra hacia ellos una notable estima: el mismo Virgilio, con una indicación análoga a la que le había dado cuando estaba ante Farinata, le advierte que merecen ser tratados con cortesía (v. 15): cortesía que ya no se ve en Florencia, y en la escena infernal se opone a la vulgaridad que será objeto de la fuerte acusación de Dante. Se trata, en efecto, de tres habitantes de la Florencia antigua, pacífica y sobria, anterior al orgullo y la violencia generados por los nuevos ricos. El contraste entre la ciudad actual —la que, según las profecías recibidas, está por echar

a Dante— y la que recuerdan los condenados, es el tema de la conversación: ellos le piden al peregrino que les confirme la triste noticia de su corrupción. Evidentemente, cuando un nuevo muerto llega al Infierno, actualiza las informaciones sobre el mundo (vv. 67-72).

Como respuesta, Dante mira hacia lo alto, precisamente a su ciudad, y lanza una invectiva de hondo significado político y civil. El peregrino se une así al sentimiento de los pecadores, y muestra haber incorporado los datos de la profecía de Brunetto: *la gente nueva y las rápidas ganancias* se identifican, de hecho, con los descendientes de Fiésole que conservan algo del monte y de la roca. La alusión a la nueva clase mercantil anticipa al último grupo de violentos, los usureros, que Dante visitará en breve.

La bajada del séptimo al octavo círculo no será fácil; también narrativamente, la zona de la violencia y la del fraude están netamente separadas a través de la larga comparación entre las cascadas del río infernal y la de Acquacheta, construida en tercetos que se encabalgan en saltos.

Ante la orilla del abismo, Virgilio se detiene, y protagoniza una escena de muy difícil interpretación (vv. 106-117), que sorprende al mismo peregrino. ¿Cuál es el significado de la cuerda que enrolla y lanza? ¿Por qué Dante sólo ahora declara que ya la tenía en la selva? ¿Qué relaciona a los pecadores involucrados con el lince que, según sus palabras, habría querido cazar con ella? La silenciosa incertidumbre del discípulo es comprendida por el maestro, que le lee el pensamiento. La incertidumbre de la crítica se expresa, en cambio, en distintas líneas interpretativas. A continuación se presentan las principales.

Dado que a través de la cuerda Virgilio convoca a un monstruo que explícitamente es *imagen del fraude* (*Inf* XVII 7), es evidente que esta también debería tener un significado cercano a él. Uno de los problemas de esta escena es, enton-

ces, la relación entre el fraude y la lujuria, simbolizada por el linde de la selva. Según la mayor parte de los estudiosos, que se basan en la contigüidad de la lujuria y el fraude en la *Ética* aristotélica, la lujuria sería una tentación engañosa; según algunos, la cuerda simbolizaría la intención fraudulenta del erotismo: en ese caso, el gesto de Virgilio tendría el propósito de convocar al fraude; para otros, en cambio, la cuerda representaría algo positivo: la castidad, o el dominio del hombre sobre sí mismo, o la ley, como freno de los estímulos a la lujuria que residen en los riñones (lugar en el que Dante ceñía la cuerda); en este sentido, existe una tradición bíblica y litúrgica de la templanza como límite a la concupiscencia.

Lo cierto es que, sin embargo, a diferencia de las alegorías de los poetas (la bella mentira de la que Dante habla en el *Convivio*), la de la *Comedia* es como la de los teólogos, que en la Epístola XIII se define como aquella en la cual tanto el nivel literal como el simbólico son reales: siendo así, ¿el peregrino, perteneciente según numerosos testimonios al tercer orden franciscano, llevaba realmente un cordón al comienzo del viaje? Fundamentalmente, aquí Dante jura con solemnidad haber vivido los eventos que narra.

Y jura, precisamente, por las notas de su *Comedia*, en nombre de que la gracia la siga acompañando, para que pueda llegar hasta nosotros. De este modo, si por un lado el poeta toma distancia del deseo de fama de los florentinos que acaba de visitar, sustituyéndolo por la voluntad de que la gracia acompañe su misión, por otro lado crea en el lector el efecto pragmático de una certeza: si estamos leyendo que sucedió una cosa increíble es porque la gracia trajo el texto hasta nosotros, porque es verdad que lo increíble sucedió. La verosimilitud se construye así por la lectura misma. Y el poema se define aquí por primera vez como *comedia*, precisamente en relación con el realismo de lo narrado (cfr. Introducción: «La *Comedia* como género»).

Con confianza en su verdad, Dante se dispone a describir lo inverosímil, adoptando una actitud opuesta al extraño ser que, como veremos en el próximo canto, parece bueno y es engañosamente peligroso. Ser que al final del canto es presentado sólo en su movimiento de nadador aéreo. Con reticencia, como si quisiera posponer el horror de su imagen, Dante deja en suspenso la descripción del monstruo fraudulento.

XVII

«Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
3 Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!».

Si cominciò lo mio duca a parlar mi;
e accennolle che venisse a proda,
6 vicino al fin d'i passeggiati marmi.

E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
9 ma 'n su la riva non trasse la coda.

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
12 e d'un serpente tutto l'altro fusto;

due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
15 dipinti avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
18 né fuor tai tele per Aragne imposte.

v. 7 Se explicita aquí el valor simbólico del monstruo, que anticipa el rasgo distintivo de los pecadores del octavo círculo: la cara de hombre bueno —que recuerda la caracterización de las langostas del Apocalipsis— no permite intuir el peligro de la cola venenosa.

v. 9 El hecho de que no muestre la cola, que como se verá en el v. 25 es su parte más peligrosa, evidencia la naturaleza engañosa de la culpa que la bestia simboliza.

XVII

«¡He aquí la fiera con la cola en punta,
que pasa montes destruyendo muros y armas!
¡He aquí la que apesta a todo el mundo!».

Así mi guía comenzó a decirme;
le indicó que viniera hasta la costa
cerca del mármol en el que caminábamos.

Y aquella imagen inmunda de fraude
se acercó con el pecho y la cabeza,
pero a la costa no llevó la cola.

Su cara era una cara de hombre justo,
tan benigna por fuera era su piel;
y tenía todo el tronco de serpiente,

zarpas peludas hasta las axilas;
y la espalda y el pecho y los costados
tenía pintados con círculos y nudos.

Con más colores, lisos y en relieve,
no hicieron paños tártaros ni turcos,
ni eran las telas dispuestas por Aracne.

v. 15 *círculos y nudos*: los dibujos circulares, según los comentaristas antiguos, simbolizan el carácter atractivo y engañoso del fraude. Probablemente también aquí la descripción dantesca tiene origen en la imagen de los escudos circulares de las langostas del Apocalipsis.

v. 17 Los *turcos* y los *tártaros* eran famosos por sus tejidos, en particular por las alfombras bordadas.

v. 18 *Aracne*: excelente tejedora que despertó el odio de Atenea, y fue convertida por ella en araña; unido a la imagen de las coloridas telas orientales el recuerdo de este personaje —de fuente ovidiana— agrega al rasgo de belleza tentadora el del peligro de las redes.

Come talvolta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra li Tedeschi lurchi

lo bivero s'assetta a far sua guerra,
così la fiera pessima si stava
su l'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra.

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in sù la venenosa forca
ch'a guisa di scorpion la punta armava.

Lo duca disse: «Or convien che si torca
la nostra via un poco insino a quella
bestia malvagia che colà si corca».

Però scendemmo a la destra mammella,
e diece passi femmo in su lo stremo,
per ben cessar la rena e la fiammella.

E quando noi a lei venuti semo,
poco più oltre veggio in su la rena
gente seder propinqua al loco scemo.

Quivi 'l maestro «Acciò che tutta piena
esperienza d'esto giron porti»,
mi disse, «va, e vedi la lor mena».

v. 21 *voraces alemanes*: Dante sigue una tradición antigua, presente ya en Tácito, según la cual los germánicos comían y bebían de manera exagerada y grosera.

v. 22 Para comerse a los peces, el castor se apoya en la costa manteniendo la cola en el agua; según los comentadores antiguos, tal posición le permitía tentar a los peces por medio de las escamas de grasa que se despegaban de su cola.

vv. 28-30 El hecho de que Dante y Virgilio deban desviarse para llegar al monstruo sugiere el carácter fuertemente innatural del fraude.

Como a veces los botes en la costa
están parte en el agua y parte en tierra,
y como allá entre los voraces alemanes

el castor apoyado hace su caza,
estaba así allí la fiera pésima
sobre la piedra al borde de la arena.

La cola sacudía en el vacío,
levantando la horca venenosa
que como un escorpión la punta armaba.

Dijo el guía: «Nuestro camino ahora
hay que torcer un poco hasta esa bestia
malvada que acostada yace allí».

Así bajamos hacia la derecha,
y diez pasos hicimos sobre el margen
para evitar las llamas y la arena.

Y una vez que llegamos hasta ella,
veo en la arena un poco más allá
gente sentada cerca del vacío.

«Para llevarte una experiencia plena
de este anillo», me dijo mi maestro,
«ve ahora a ver la condición de aquellos».

v. 31 El hecho es excepcional: cfr. *InfIX* 32, nota y Comentario al Canto.

v. 32 *diez pasos*: es posible que tenga significado simbólico; según algunos comentadores antiguos, representaría las diez zanjas en que está dividido el octavo círculo.

vv. 37-38 De acuerdo con lo anunciado en *InfXI* 50 y 97-111, y con lo percibido por Dante al entrar a la zona de los violentos contra la deidad, le falta conocer a los que están sentados: son los usureros.

Li tuoi ragionamenti sian là corti;
mentre che torni, parlerò con questa,
che ne conceda i suoi oneri forti».

Così ancor su per la strema testa
di quel settimo cerchio tutto solo
andai, dove sedea la gente mesta.

Per li occhi fora scoppiava lor duolo;
di qua, di là soccorrien con le mani
quando a' vapori, e quando al caldo suolo:

non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.

Poi che nel viso a certi li occhi porsi,
ne' quali 'l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m'accorsi

che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch'avea certo colore e certo segno,
e quindi par che 'l loro occhio si pasca.

E com'io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d'un leone avea faccia e contegno.

v. 56 La bolsita que les cuelga del cuello es la de los prestamistas, tradicional en la iconografía de los avaros; el hecho de que estén decoradas con el escudo nobiliario sugiere la corrupción de las familias de estirpe, que se han identificado con el dinero.

Que tus conversaciones sean cortas:
yo, mientras tanto, hablaré con este,
así sus fuertes hombros nos concede».

Entonces me fui solo caminando
por la orilla de aquel séptimo círculo
donde la gente triste se sentaba.

Su dolor estallaba por los ojos;
aquí y allá se cubrían con las manos
ya de los fuegos, ya del suelo ardiente;

de igual modo hacen los perros en verano
con su hocico o la pata al ser picados
por las pulgas, las moscas o los tábanos.

Después de que en la cara miré a algunos
en los que cae el fuego doloroso,
aun sin haber reconocido a nadie

vi que del cuello a cada uno le colgaba
una bolsa de un color y un cierto signo:
su vista en esta parecía saciarse.

Y cuando a ellos me acerqué observándolos,
en una bolsa amarilla vi algo azul
que de león tenía cara y gesto.

vv. 59-60 El león azul sobre fondo amarillo era el escudo de la familia florentina Gianfigliuzzi del siglo XIII, de parte güelfa, algunos de cuyos miembros se dedicaron a la usura.

Poi, procedendo di mio sguardo il curro,
vidine un'altra come sangue rossa,
mostrando un'oca bianca più che burro.

E un che d'una scrofa azzurra e grossa
segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse: «Che fai tu in questa fossa?

Or te ne va; e perché se' vivo anco,
sappi che 'l mio vicin Vitaliano
sederà qui dal mio sinistro fianco.

Con questi Fiorentin son padoano:
spesse fiate mi 'ntronan li orecchi
gridando: «Vegna 'l cavalier sovrano,

che recherà la tasca con tre becchi!».
Qui distorse la bocca e di fuor trasse
la lingua, come bue che 'l naso lecchi.

E io, temendo no 'l più star crucciase
lui che di poco star m'avea 'mmonito,
torna'mi in dietro da l'anime lasse.

Trova' il duca mio ch'era salito
già su la groppa del fiero animale,
e disse a me: «Or sie forte e ardito.

vv. 62-63 La oca blanca sobre fondo rojo era el blasón de los Obriachi, nobles florentinos gibelinos.

vv. 64-65 Se trata del escudo de armas de los Scrovegni, noble familia de Padua. Según algunos comentadores antiguos, el que habla aquí con Dante es Reginado, famoso usurero cuyo hijo mandó a construir en esa ciudad, para redimir las culpas del padre, la capilla de los Scrovegni o de la Arena pintada por Giotto.

Luego, siguiendo el curso de mis ojos,
vi otra de ellas, roja como sangre
con una oca más blanca que manteca.

Y uno que una cerda azul y grande
tenía marcada en su bolsita blanca,
me preguntó: «¿Qué haces tú en esta fosa?

Ahora vete, y puesto que estás vivo,
sabe que mi vecino Vitaliano
a la izquierda se sentará conmigo.

Con estos florentinos soy de Padua:
muchas veces me ensordecen al gritar
«¡Que venga el caballero soberano,

que aquí traerá la bolsa con tres cabras!».
Y la boca torció y sacó la lengua
como hace un buey que la nariz se lame.

Y yo con miedo de que se enojara
quien me advirtió que allí estuviera poco,
me alejé de las almas infelices.

Encontré a mi maestro ya subido
a la grupa del animal feroz;
me dijo: «Debes ser fuerte y valiente.

v. 68 *Vitaliano*: importante caballero de Padua, todavía vivo en 1300.

vv. 72-73 El grito sarcástico se refiere, según los comentadores antiguos, a Gianni Buiamonti, usurero perteneciente a la familia de los Becchi –cuyo blasón tenía tres cabras–, muerto en 1310.

vv. 74-75 El gesto grosero parece dirigirse tanto a los florentinos nombrados en el v. 70 como a Dante mismo.

Omai si scende per sì fatte scale;
monta dinanzi, ch'ì' voglio esser mezzo,
84 sì che la coda non possa far male».

Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,
87 e triema tutto pur guardando 'l rezzo,

tal divenn'io a le parole porte;
ma vergogna mi fé le sue minacce,
90 che innanzi a buon signor fa servo forte.

I' m'assettai in su quelle spallacce;
sì volli dir, ma la voce non venne
93 com'io credetti: 'Fa che tu m'abbracce'.

Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch'ì' montai
96 con le braccia m'avvinse e mi sostenne;

e disse: «Gerión, moviti omai:
le rote larghe, e lo scender sia poco;
99 pensa la nova soma che tu hai».

v. 82 Virgilio le anuncia a Dante que a partir de este círculo, se desciende ya no por los medios usados hasta el momento, sino a través de medios que requieren coraje (advertencia que valdrá también para el paso del octavo al noveno círculo).

vv. 83-84 El hecho de que Virgilio decida alterar el orden en que suelen caminar él y su discípulo, además de la justificación explícita en el plano narrativo, parece sugerir, simbólicamente, que el hombre debe recurrir a la razón para protegerse del peligro del fraude.

v. 86 *fiebre quartana*: manifestación de la malaria que produce fiebre cada cuatro días; toda la comparación se refiere al temblor que le produce a Dante la indicación de Virgilio de que monte sobre el monstruo.

vv. 89-90 Dante, al ver que su maestro ya hizo lo que él teme hacer, siente la amenaza de la vergüenza.

Ya hay que bajar por escaleras como esta:
sube adelante: en medio quiero estar,
84 así la cola no podrá dañarte».

Como el que intuye con escalofríos
ya la fiebre quartana, con las uñas blancas,
87 y tiembla todo sólo al ver la sombra,

así fui yo al oír esas palabras;
mas me dio su amenaza la vergüenza
90 que ante su buen señor da fuerza al siervo.

Yo me senté sobre la horrible espalda;
quise decirle: «Abrázame» y no pude
93 hacer salir la voz como esperaba.

Pero él, que ya me había rescatado
de otros peligros, apenas me subí
96 me estrechó y me sostuvo con los brazos,

y dijo: «Ahora muévete, Gerión,
haz giros anchos y despacio baja;
99 piensa en el nuevo peso que tú llevas».

v. 97 *Gerión*: aquí se nombra por primera vez el monstruo mitológico al que el narrador se refiere a través de perifrasis desde el final del Canto XVI. Se trata de un personaje mitológico del Averno virgiliano: en la tradición clásica, Gerión es un rey de una isla ibérica, que de la cintura para arriba tenía tres troncos enormes, y fue vencido por Hércules en una de sus pruebas. Según algunos comentadores antiguos, solía recibir gentilmente a sus huéspedes, para asesinarlos mientras dormían: es probable que Dante se haya basado en esta leyenda para atribuirle el significado simbólico del fraude. Dante transforma el triple cuerpo que las fuentes latinas le atribuyen a Gerión en un solo cuerpo de triple naturaleza (de hombre, de reptil y de escorpión).

Come la navicella esce di loco
in dietro in dietro, sì quindi si tolse;
102 e poi ch'al tutto si sentì a gioco,

là 'v'era 'l petto, la coda rivolse,
e quella tesa, come anguilla, mosse,
105 e con le branche l'aere a sé raccolse.

Maggior paura non credo che fosse
quando Fetonte abbandonò li freni,
108 per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;

né quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera,
111 gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,

che fu la mia, quando vidi ch' 'l' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
114 ognè veduta fuor che de la fera.

Ella sen va notando lenta lenta;
rota e discende, ma non m'è n'accorgo
117 se non che al viso e di sotto mi venta.

vv. 106-108 Dante compara el terror que sintió al estar volando con el que cree que Faetón, hijo del Sol, debe haber sentido al soltar las riendas del carro de su padre; según el mito ovidiano, el momento de mayor miedo de Faetón es precisamente aquel en el que, habiendo perdido el control de los caballos, ve ante sí la cola venenosa de la constelación de Escorpio (cfr. *Met* II 47-324). El personaje recordado por el peregrino, como él sabe, termina fulminado por Júpiter, que interviene para evitar que se incendie el universo. *El cielo se quemó como aún se ve*: según una leyenda, la Vía Láctea se había formado cuando el carro del sol se desvió, incendiando parte del cielo. Dante recuerda aquí la causa mitológica de su luz, como en *Cv* II xiv 5-6, donde la contrasta con la científica.

Como la barca sale de un lugar
hacia atrás lenta, así salió de allí,
y cuando tuvo espacio suficiente,

llevó la cola adonde estaba el pecho,
y extendida, la movió como una anguila
y las zarpas hacia sí dobló en el aire.

Mayor miedo no creo que haya habido
cuando Faetón abandonó los frenos,
y el cielo se quemó como aún se ve;

ni cuando el pobre Ícaro las alas
caer sintió por la cera derretida,
gritando el padre: «¡Tomas mal camino!»,

que el mío, cuando vi que me encontraba
en el medio del aire, y apagada
toda visión excepto de la fiera.

Ella se va nadando lentamente;
gira y descende, pero sólo me doy cuenta
por el viento que de abajo da en mi cara.

vv. 109-111 En este terceto se recuerda el otro vuelo de la mitología clásica, también en el momento de mayor pánico: cuando Ícaro, hijo de Dédalo, sintió cómo se le caían, por el calor del sol demasiado cercano, las alas que su padre le había construido para que pudiera salir del laberinto. También en este caso, el protagonista del vuelo termina cayendo al mar. *Tomas mal camino*: la advertencia del padre en ese momento es una innovación de Dante, que la traslada de una escena ovidiana anterior al vuelo.

Io sentia già da la man destra il gorgo
 far sotto noi un orribile scroscio,
 120 per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.

Allor fu' io più timido a lo stoscio,
 però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
 123 ond'io tremando tutto mi raccoscio.

E vidi poi, ché nol vedea davanti,
 lo scendere e 'l girar per li gran mali
 126 che s'appressavan da diversi canti.

Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali,
 che sanza veder logoro o uccello
 129 fa dire al falconiere «Omè, tu cali!»,

discende lasso onde si move isnello,
 per cento rote, e da lunge si pone
 132 dal suo maestro, disdegnoso e fello;

così ne puose al fondo Gerione
 al piè al piè de la tagliata rocca,
 135 e, discarcate le nostre persone,
 si dileguò come da corda cocca.

v. 125 Sólo ahora, teniendo un punto de referencia visual, Dante *ve* que está descendiendo, hecho que antes sólo había percibido a través del viento que sentía en el mentón.

Ya sentía a mi derecha la cascada
 hacer abajo un espantoso ruido,
 y para ver asomo la cabeza.

120

Tuve entonces más miedo de caer,
 pues vi fuegos allí y escuché llantos;
 y así temblando aprieto bien las piernas.

123

Y después vi, que no veía antes,
 nuestro descenso en círculo a los males
 que se acercaban por distintos lados.

126

Como el halcón que estuvo mucho en vuelo,
 y que sin ver ni señuelo ni pájaro
 hace decir al halconero «¡Ay, vuelves!»,

129

baja cansado adonde subió rápido
 a través de cien giros, y lejos se detiene
 de su maestro, con desdén, malhumorado,

132

así Gerión nos apoyó en el fondo
 bien al borde de la escarpada piedra
 y una vez descargados nuestros cuerpos,
 se esfumó como parte flecha de arco.

135

vv. 127-132 Para dar la idea de la lentitud y el desgano resignado con los que baja Gerión, siguiendo las indicaciones de Virgilio, Dante compara su actitud con una situación de la cetrería, en que el halcón descende sin haber sido llamado por su amo ni haber cazado (*sin ver ni señuelo ni pájaro*).

COMENTARIO A *INFERNO XVII*

Como si el terror del peregrino ante el encuentro con la bestia alada le volviera al escritor que años después debe narrarlo, Dante no nombrará al monstruo hasta el v. 97: lo describe con rimas sin tradición (-uzza en vv. 1 y 3; -urchi en vv. 17, 19 y 21; -urro en vv. 59, 61 y 63) y léxico vulgar («apestas», «inmunda», «peludas zarpas»); lo primero que Virgilio le hace notar al discípulo, importante advertencia de la razón, es la cola venenosa que el monstruo no subirá a la costa y sacudirá peligrosa en el abismo.

Todos los elementos de Gerión, tomados probablemente del *Apocalipsis* (9, 7-10), remiten al fraude: su aspecto bondadoso en superficie; el cuerpo de serpiente, el animal sinuoso que engañó a Eva; el encanto confuso de los arabescos; el veneno del fragmento final.

Virgilio le indica a Dante que antes de bajar al octavo círculo, mientras él convence al monstruo de que les preste su lomo, complete su visión del séptimo. De este modo, el escritor coloca la descripción de los usureros luego de la de Gerión, sugiriendo su posición intermedia entre la violencia y el fraude. Su actitud hacia ellos parece ya, en efecto, un comienzo de la que le merecen los habitantes del más bajo Infierno: en contraste con el respeto que manifestó hacia Pier de la Vigna, hacia Brunetto y los otros sodomitas florentinos, aquí Dante les atribuye características bestiales: se cubren de las llamas como los perros de los insectos (v. 46-51), mueven la lengua como bueyes (vv. 74-75). Y en contraste con las indicaciones de Virgilio en el anillo anterior, aquí Dante sabe que debe detenerse poco tiempo.

Por única vez el peregrino se aleja del maestro; camina entre los usureros, cuya identidad está anulada por la pertenencia a la estirpe. La imposibilidad de reconocer por sí mismo a los individuos en esta zona recuerda a la que

caracterizó a los avaros, que en efecto tienen una raíz de codicia común con estos violentos contra el arte.

Al volver a la orilla, Dante encuentra al maestro ya sentado en la espalda del monstruo, y tiembla de pavor. Sin embargo, sube también él, instigado por el ejemplo de valentía de Virgilio, quien lo abraza leyéndole el deseo no expresado. El guía le indica a Gerión que vuele lentamente, en grandes círculos: al contrario de Faetón, cuyo peso menor al del padre desencadena la catástrofe, Dante tiene un peso del que carecen los cuerpos aparentes de las almas. Recordemos que Faetón suelta las riendas del carro del Sol justamente por el pánico que le produce el aguijón de la constelación de Escorpio (*Met* II 47-328), cuya imagen repite la cola de la bestia infernal.

Gerión emprende el vuelo; y el poeta emprende un relato fabuloso, de horror y precisión inéditos, que sigue en todo momento el punto de vista del personaje. El viajero recuerda los trágicos vuelos paganos (no sólo el de Faetón sino también el de Ícaro, hijo de Dédalo), sin considerar que él en cambio está bajando asistido por la gracia, sostenido por Virgilio. Cuando el monstruo se aleja de la costa, Dante pierde todo punto visual de referencia, y percibe el descenso a través del aire que le sopla en la cara desde abajo. Cuando vuelve a divisar la tierra, lo que ve es sin embargo tan tremendo que prefiere asirse con fuerza al lomo del monstruo: desde todos los ángulos que se le presentan al estar girando, ve los variados males del octavo círculo.

Para describir el último tramo del viaje aéreo, Dante recurre a la bella imagen de la cetrería: Gerión baja resignado, como el halcón que no obtuvo presa ni fue llamado por el amo, con una lentitud que contrasta con la velocidad con que vuelve a subir apenas deposita a Dante y Virgilio en el octavo círculo. Con una aliteración que sugiere el sonido de la flecha (*corda, cocca*) el poeta cierra el canto mostrándonos de qué rapidez es capaz el monstruo, si no debe obedecer designios providenciales.

XVIII

Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.

Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco dirò b'ordigno.

Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.

Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,

tale imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze da' lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,

così da imo de la roccia scogli
movien che ricidien li argini e ' fossi
infino al pozzo che i tronca e raccogli.

In questo luogo, de la schiena scossi
di Gerion, trovammoci; e 'l poeta
tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.

v. 1 *Malebolge*: nombre inventado por Dante, que en italiano significa «malos fosos», en referencia a los diez anillos concéntricos en que se divide el octavo círculo. La descripción de estos primeros tercetos constituye una digresión tradicional en la retórica clásica, de la que Dante se sirve en este caso para separar netamente la acción narrativa de los círculos más altos, de la que tiene lugar entre los fraudulentos.

XVIII

Hay un sitio en el Infierno, Malebolge,
todo de piedra del color del hierro,
como el muro que alrededor lo ciñe.

Justo en el centro del maligno campo
se abre un pozo muy ancho y muy profundo;
diré de su estructura en su momento.

Es entonces redondo aquel anillo
que está entre el pozo y la alta pared dura
y en diez valles su fondo se divide.

Como la forma que a la vista dan
las fosas que rodean los castillos
para la protección de las murallas,

ellos daban allí la misma imagen;
como en las fortalezas, del umbral
hasta el borde exterior hay puentecitos,

de la más baja roca salían arcos
que cruzaban los bordes y las fosas
hasta el pozo que los trunca y los reúne.

Fue allí que sacudidos de la espalda
de Gerión nos hallamos; y el poeta
giró a la izquierda, y yo detrás de él.

v. 16 *arcos*: traduce el término *scogli*, literalmente puentes de piedras dispuestas irregularmente, como escolleras, que dividen radialmente los diez fosos en que se subdivide Malebolge.

v. 18 Los puentes terminan (se *truncan*) y se unen en el pozo central.

A la man destra vidi nova pieta,
 novo tormento e novi frustatori,
 di che la prima bolgia era repleta.

Nel fondo erano ignudi i peccatori;
 dal mezzo in qua ci venien verso 'l volto,
 di là con noi, ma con passi maggiori,

come i Roman per l'essercito molto,
 l'anno del giubileo, su per lo ponte
 hanno a passar la gente modo colto,

che da l'un lato tutti hanno la fronte
 verso 'l castello e vanno a Santo Pietro,
 da l'altra sponda vanno verso 'l monte.

Di qua, di là, su per lo sasso tetro
 vidi demon cornuti con gran ferze,
 che li battien crudelmente di retro.

Ahi come facean lor levar le berze
 a le prime percosse! già nessuno
 le seconde aspettava né le terze.

Mentr'io andava, li occhi miei in uno
 furo scontrati; e io sì tosto dissi:
 «Già di veder costui non son digiuno».

Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;
 e 'l dolce duca meco si ristette,
 e assentio ch'alquanto in dietro gissi.

vv. 25-33 Los pecadores caminaban en dos sentidos, enfrentados, como los peregrinos pasaban en dos sentidos por el puente Sant'Angelo, yendo hacia San Pedro y volviendo hacia el monte Giordano,

A mi derecha vi una nueva angustia,
 nuevo suplicio y los flageladores
 de los que el primer foso estaba lleno.

Los pecadores desnudos en el fondo
 del medio nos venían hacia el rostro,
 y en el sentido nuestro otros más rápido,

como ante tantas tropas los romanos
 sobre el puente durante el Jubileo,
 vieron el modo de hacer pasar la gente,

haciendo que de un lado todos vayan
 mirando hacia el castillo hasta San Pedro,
 y al otro lado quienes van al monte.

De aquí, de allá, sobre la piedra oscura
 diablos cornudos vi con grandes látigos,
 que cruelmente de atrás los hostigaban.

¡Ay, cómo hacían levantar sus patas
 con los primeros golpes! Ya ninguno
 esperaba un segundo o un tercero.

Mientras yo caminaba, mi mirada
 con uno se chocó, y yo dije entonces:
 «Yo a este lo tengo visto en algún lado».

Por eso me frené para observarlo;
 y el dulce guía se paró conmigo
 permitiéndome volver un poco atrás.

durante el primer Jubileo (decretado por Bonifacio VIII en 1300), cuando había en Roma una gran multitud (*tantas tropas*).

E quel frustato celar si credette
bassando 'l viso; ma poco li valse,
48 ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette,

se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianemico.
51 Ma che ti mena a sì pungenti salse?».

Ed elli a me: «Mal volontier lo dico;
ma sforzami la tua chiara favella,
54 che mi fa sovvenir del mondo antico.

I' fui colui che la Ghisolabella
condussi a far la voglia del marchese,
57 come che suoni la sconcia novella.

E non pur io qui piango bolognese;
anzi n'è questo loco tanto pieno,
60 che tante lingue non son ora apprese

a dicer 'sipa' tra Sàvena e Reno;
e se di ciò vuoi fede o testimonio,
63 rècati a mente il nostro avaro seno».

v. 50 *Venedico Caccianemico*: famoso boloñés de la segunda mitad del siglo XIII, que ocupó importantes cargos públicos en distintas ciudades del norte de Italia.

v. 51 Dante le pregunta cuál es el pecado por el que está castigado en este foso, a través de una sarcástica expresión idiomática (*salsas tan amargas*) que corresponde a «penas tan fuertes». Según otros comentaristas, *salse* hace referencia a una zona de las afueras de Bolonia, donde se arrojaban los cadáveres de quienes no eran admitidos en los cementerios: en ese caso, equivaldría a «¿Qué haces en este lugar de mala muerte?». Tal vez ambas coexistan, y se trate de un guiño a los lectores boloñeses.

v. 53 *palabras claras*: alude a la frontalidad con que Dante lo interpela (vv. 48-51), cuya efectividad explicita el mismo personaje. Acerca del desarrollo de este tema en el episodio, cfr. Comentario al Canto.

El castigado creyó poder celarse
bajando el rostro; pero yo le dije:
«Tú que bajas los ojos a la tierra

si los rasgos que llevas no son falsos,
Venedico eres tú Caccianemico.
¿Qué te conduce a salsas tan amargas?».

Y él respondió: «Sin ganas te lo digo;
pero me obligan tus palabras claras,
que me hacen recordar el mundo antiguo.

Yo fui el que llevó a Ghisolabella
a cumplir los deseos del marqués,
así se cuente o no la historia obscena.

De mi ciudad no estoy llorando solo:
está tan lleno aquí de boloñeses
que tantas lenguas no hay en condiciones

de decir 'sipa' entre el Sávena y el Reno;
si quieres testimonio o dar fe de esto,
acuérdate de nuestro avaro ánimo».

vv. 55-57 El personaje confiesa haber entregado a su hermana (*Ghisolabella*) al señor de Ferrara, Obizzo II d'Este (*el marqués*), dando por sentado que la historia es famosa; en efecto, si bien esta no aparece en las crónicas de la época, es reconocida por los comentaristas, según los cuales Venedico engañó a su hermana ofreciéndole una grandeza que ella nunca obtuvo. Se presenta de este modo el pecado de los rufianes, que se explicita en el v. 66.

vv. 60-61 Para indicar la cantidad de compatriotas que lo acompañan en el foso, Venedico dice que su número excede el de lenguas que hablan boloñés (diciendo *sipa*, forma dialectal del presente del subjuntivo de *essere*, que se usaba como el adverbio afirmativo «sí») en Bolonia (indicada a través de los dos ríos, Savena y Reno, que la limitan).

v. 63 El rufián relaciona aquí su propio pecado con la avaricia; como se verá en el resto del más bajo Infierno, en muchos casos el fraude tiene como causa la avaricia de dinero.

Così parlando il percosse un demonio
de la sua scuriada, e disse: «Via,
66 ruffian! qui non son femmine da conio».

I' mi raggiunsi con la scorta mia;
poscia con pochi passi divenimmo
69 là 'v' uno scoglio de la ripa uscia.

Assai leggermente quel salimmo;
e vòlti a destra su per la sua scheggia,
72 da quelle cerchie etterne ci partimmo.

Quando noi fummo là dov'el vaneggia
di sotto per dar passo a li sferzati,
75 lo duca disse: «Attienti, e fa che feggia

lo viso in te di quest'altri mal nati,
ai quali ancor non vedesti la faccia
78 però che son con noi insieme andati».

Del vecchio ponte guardavam la traccia
che venìa verso noi da l'altra banda,
81 e che la ferza similmente scaccia.

E 'l buon maestro, sanza mia dimanda,
mi disse: «Guarda quel grande che vene,
84 e per dolor non par lagrime spanda:

quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
87 li Colchi del monton privati féne.

vv. 75-76 *haz que te hiera la vista*: haz que te llegue la vista; la expresión enfatiza el dolor que causa la visión de los condenados; *mal nacidos*: nacidos para su mal; que preferirían no haber nacido.

Mientras hablaba lo golpeó un demonio
con su látigo, diciéndole: «¡Camina,
66 rufián!, no hay mujeres aquí para la venta».

Yo me reuní con el escolta mío;
luego llegamos, dando pocos pasos,
69 adonde un puente de la pared salía.

Con gran facilidad a él subimos
y yendo a la derecha por sus piedras
72 nos alejamos de ese eterno muro.

Cuando estuvimos donde está la curva
para dar paso a los atormentados,
75 el guía dijo: «Para, haz que te hiera

la vista de estos otros mal nacidos,
de los cuales no viste el rostro aún
78 porque junto a nosotros caminaban».

Del viejo puente mirábamos la fila
que desde el otro lado se acercaba
81 de igual modo azuzada por el látigo.

Y el buen maestro, sin que yo pregunte,
me dijo: «Mira aquel grande que viene,
84 y por dolor no muestra verter lágrimas:

¡cuánto aspecto de rey conserva aún!
Es Jasón, que con coraje y con astucia
87 a la Cólquide privó del vellocino.

vv. 86-87 Jasón, el mítico jefe de los argonautas, es recordado por su valor e inteligencia en la empresa de obtener el vellocino de oro, y sólo después por la causa de su condena (vv. 88-93). La expedición vuelve a ser mencionada en el Canto XXXIII del *Paraíso* (vv. 95-96), como causa de asombro extraordinario.

90 Ello passò per l'isola di Lenno
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.

93 Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate.

96 Lasciolla quivi, gravida, soletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.

99 Con lui sen va chi da tal parte inganna;
e questo basti de la prima valle
sapere e di color che 'n sé assanna».

102 Già eravam là 've lo stretto calle
con l'argine secondo s'incrocicchia,
e fa di quello ad un altr'arco spalle.

105 Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesima con le palme picchia.

Por la isla de Lemnos él pasó
cuando osadas las mujeres sin piedad
habían matado a todos los varones.

Con palabras hermosas y con gestos
engañó a Isifile, la jovencita
que a todas las demás había engañado.

La dejó allí, solita, embarazada:
tal culpa a tal martirio lo condena;
de Medea también se hace justicia.

Quien de este modo engaña va con él;
y de este primer valle que esto baste
saber de esos que adentro así tortura».

Ya estábamos donde la calle estrecha
con el segundo margen se intersecta,
y hace con este espaldas a otro arco.

Oímos desde allí gente que gime
en otro foso; su hocico refunfuña,
golpeándose a sí misma con las palmas.

vv. 88-93 En su paso por Lemnos, cuyas mujeres habían matado a todos los hombres en venganza por su desprecio, Jasón sedujo a Isifile —quien a su vez había logrado salvar a su padre, el rey de Lemnos, engañando a *todas las demás*— y la abandonó embarazada.
v. 96 Medea, la maga de la Cólquide, ayudó a Jasón con sus artes a conquistar el vellocino de oro. Él la sedujo y luego la abandonó. En su breve recuerdo, Virgilio no menciona la atroz venganza de ella, que consistió en matar a los hijos.

v. 97 *de este modo*: seduciendo mujeres para su propia ventaja (a diferencia de los rufianes, que las vendieron a otros).

vv. 101-102 Dante y Virgilio se encuentran allí donde comienza el segundo puente, que se apoya (*hace espalda*) en el primero, que ellos ya cruzaron.

v. 103 *gime*: traduce *si nicchia*, que según otros significa «se anida». La preferencia por la interpretación que subyace a la traducción se debe no sólo a su antigüedad, sino también a su mayor coherencia con el verbo *oir*.

v. 104 *refunfuña*: traduce el italiano *scuffa*, palabra de registro vulgar y origen onomatopéyico, que reproduce el sonido desagradable que los condenados hacen con la nariz (llamada aquí despectivamente *hocico*) al soplar para liberar los orificios.

Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa.

Lo fondo è cupo sì, che non ci basta
loco a veder sanza montare al dosso
de l'arco, ove lo scoglio più sovrasta.

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi pareva mosso.

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non paréa s'era laico o cherco.

Quei mi sgridò: «Perché se' tu sì gordo
di riguardar più me che li altri brutti?».
E io a lui: «Perché, se ben ricordo,

già t'ho veduto coi capelli asciutti,
e se' Alessio Interminai da Lucca:
però t'adocchio più che li altri tutti».

Ed elli allor, battendosi la zucca:
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe
ond'io non ebbi mai la lingua stucca».

v. 122 *Alessio Interminai de Lucca*: de nuevo, cómo había hecho con Venedico Caccianemico, Dante ocupa casi el verso completo con el nombre de este pecador, de quien sólo sabemos que era un noble de familia güelfa, todavía vivo en 1295.

Un moho se adhería a las paredes
por vapores de abajo que se esmpastan
y ofenden a los ojos y al olfato.

El fondo es tan oscuro, que el lugar
no se ve sin subirse al punto medio
del arco, donde es más alto el puente.

Allí llegamos, y entonces en el foso
vi gente sumergida en un estiércol
que parecía salir de las letrinas.

Buscando con los ojos vi allá abajo
uno con tanta mierda en la cabeza,
que no veía si era laico o clérigo.

Me gritó aquel: «¿Por qué estás tú tan ávido
de verme más que a los demás inmundos?».
Le contesté: «Porque si bien recuerdo

ya te había visto con el pelo seco,
y eres Alessio Interminai de Lucca:
por eso yo te miro más que al resto».

Y entonces él, golpeándose en el coco:
«Aquí abajo me hundieron las lisonjas
de las que nunca se sació mi lengua».

v. 124 *coco* traduce *zucca*, término vulgar y onomatopéyico para «cabeza».

129 Appresso ciò lo duca «Fa che pinghe»,
mi disse, «il viso un poco più avanti,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

132 di quella sozza e scapigliata fante
che là si graffia con l'unghie merdose,
e or s'accoscia e ora è in piedi stante.

135 Taide è, la puttana che rispuose
al drudo suo quando disse «Ho io grazie
grandi apo te?»: «Anzi meravigliose!».
E quinci sian le nostre viste sazie».

vv. 133-135 Thais es la prostituta que protagoniza la comedia *El eunuco*, de Terencio, uno de cuyos diálogos Dante conocía, probablemente, a través del *De amicitia* de Cicerón (acerca de las

Después de eso mi guía me indicó:
«Lleva la vista un poco más allá,
de manera que veas bien la cara.

de esa mujer inmunda y despeinada
que con uñas mierdosas ahí se rasca,
y se para y se agacha todo el tiempo.

Es Thais, la puta que al amante dijo
cuando le preguntó «¿Gozo de gracias
muy grandes ante ti?»: «¡Maravillosas!».
Y aquí sean saciadas nuestras vistas».

divergencias entre el episodio dantesco y las fuentes, cfr. Comentario al Canto). La frase probablemente tiene connotaciones eróticas (cfr. *Fiore* CLXXXVII)

COMENTARIO A *INFERNO XVIII*

Dante interrumpe la narración con una digresión expositiva de seis tercetos sobre la estructura del octavo círculo, el único que tiene un nombre, inventado por el escritor: *Malebolge*, «malas bolsas» o «malos fosos». En efecto, se trata de una zona formada por diez anillos concéntricos, en los que sufren los distintos tipos de fraudulentos. Dante lo describe en presente, actualizando su existencia respecto de nuestra lectura.

Malebolge es gris, de piedra; su construcción parece la de una cárcel: si en los castillos los fosos de protección están por fuera de los muros, aquí son internos, sugiriendo que el peligro está dentro. En el centro hay un pozo enorme y profundo, que según se nos promete se describirá en su momento. Desde ese centro hasta el borde externo en que se encuentran ahora Dante y Virgilio, se extienden puentes radiales, irregulares como escolleras, sobre los zanjones en los que sufren los pecadores: por estos puentes caminarán los peregrinos, atravesando el círculo hacia el centro del Infierno.

Al retomar el relato, Dante narra que se encuentra sobre la primera *bolgia*, en la que caminan los condenados en dos filas de sentido contrario, apurados por los latigazos de los demonios: los rufianes de frente, ya que de frente pecaron; los seductores por detrás, dado el carácter menos frontal de la culpa. La comparación con los peregrinos sobre el puente Sant'Angelo (vv. 28-33) sugiere un juicio negativo de Dante acerca del Jubileo: en efecto, el término *essercito* (traducido como *tropas*), tradicionalmente asociado a la idea de Iglesia militante, adquiere un valor sarcástico en relación con una multitud que camina para obtener el perdón facilitado por la iniciativa de Bonifacio VIII. Por otra parte, en el monte Giordano hacia el que regresan de San Pietro está el castillo de la familia Orsini, uno de cuyos

miembros, el papa Nicolò III, será el patético protagonista del próximo canto, emblema de la corrupción de una Iglesia que se enriquecía de la venta de indulgencias.

En la descripción de estos primeros fraudulentos, rufianes y seductores, Dante introduce el lenguaje «cómico» típico de Malebolge (cfr. Introducción: «La *Comedia* como género»): en contraste con la levedad de las *piernas como alas* de los sodomitas, el término dialectal *berze* (palabra boloñesa traducida como *patas* en el v. 37) inaugura un léxico de registro bajo, cuya vulgaridad se irá acentuando a lo largo del canto: *rufián* (v. 66), *refunfuña* (v. 104), *mierda* (v. 116), *coco* (v. 124), *puta* (v. 133, en boca de Virgilio). De este modo, no sólo el Dante peregrino mostrará menor estima por los fraudulentos, a los que ni siquiera responde, sino que el escritor, ya renovado por la visión de Dios, expresa su consideración de una realidad deplorable que no merece ser adornada. El uso de un lenguaje vulgar acompaña, en la *Comedia*, también a la aparición de los diablos que el imaginario popular atribuye al Infierno. No es casual que la correspondencia entre materia y estilo, tradicional en la poética antigua y medieval (cfr. Introducción: «La *Comedia* como género»), se manifieste aquí de manera tan evidente: el lenguaje frontal del escritor contrasta con la actitud de los aduladores que habitan la segunda *bolgia* (vv. 103-135).

Consciente de la novedad de su estilo, Dante deja en claro que su efecto es voluntario. De hecho, es la eficacia cruel y sarcástica con que el peregrino se dirige a los pecadores la que le permite obtener las respuestas que su libro necesita: Venedico Caccianemico reconoce que el hablar claro de Dante lo obliga a contar su historia. Si hasta ahora el blanco de polémica había sido sobre todo Florencia, a partir de aquí las invectivas se dirigirán a otras ciudades italianas, empezando por Bolonia. Y además comienza, con este personaje, la actitud de los fraudulentos que no quieren ser reconocidos por Dante.

Pero el Infierno dantesco no es nunca lineal o previsible. Aquí también hay personajes cuya condena coexiste con la grandeza: Jasón no muestra sufrimiento y a pesar de su terrible condición mantiene la apariencia de rey; se trata de un personaje de gran importancia, cuya empresa en busca del vellocino de oro será recordada por Dante en el último canto del *Paraiso*.

A partir del v. 160, se narra el descenso de los peregrinos por el segundo puente: debajo se encuentran, embadurnados en excrementos, los aduladores. Desde lo alto, Dante no alcanza a distinguir si la cabeza sucia de un pecador tiene o no la tonsura de los sacerdotes: la nueva alusión parece anunciarnos que este octavo círculo está particularmente poblado por clérigos, cuya máxima jerarquía será objeto del próximo canto.

La última escena tiene como protagonista a Thais, personaje de la comedia *El eunuco*, de Terencio, que Dante no lee directamente sino citada parcialmente por Cicerón. De esta lectura deriva un error: en el original, Trasón le había enviado a la cortesana, de la que estaba enamorado, una esclava de regalo, y luego le había preguntado a un mensajero si ella estaba satisfecha: el diálogo citado por Dante, en el texto de Terencio, tiene lugar entre los dos hombres, por lo que el adulador es ese último, y sus palabras no contienen ninguna alusión sexual. Dado que Cicerón no menciona el regalo, Dante parece haber entendido que es la misma Thais la que responde con una hipérbole de equívoca connotación religiosa: recordemos que *meraviglioso* es un adjetivo derivado de *mirabilia*, de etimología afín con *miracolo*, que Dante suele usar en relación con fenómenos trascendentes.

La relación entre este pecado de fraude y la prostitución recuerda que la voluntad de complacer verbalmente al amante tiene una motivación de avaricia material. Una vez más, Dante enfatiza que el fondo del Infierno está poblado

de pecadores que, en su gran mayoría, se movieron por codicia: no es casual, en este sentido, que el octavo círculo tenga un nombre que recuerda la bolsa (*bolge*), término de ámbito mercantil.

En el último verso, Virgilio cierra su relato con firmeza. Es evidente que Dante corre el riesgo de detenerse demasiado en la escena repugnante: lo que han visto es suficiente, para él y para los lectores.

XIX

3 O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci

per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
6 però che ne la terza bolgia state.

Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
9 ch'a punto sovra mezzo 'l fosso piomba.

O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
12 e quanto giusto tua virtù comparte!

Io vidi per le coste e per lo fondo
piena la pietra livida di fòri,
15 d'un largo tutti e ciascun era tondo.

Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
18 fatti per loco d'i battezzatori;

v. 1 *Simón mago*: personaje de los *Hechos de los Apóstoles* que intentó —en vano— comprar con dinero la capacidad de transmitir el Espíritu Santo a través de la imposición de las manos (*Hechos* 8 18-20); de él deriva el nombre de simonía, que designa a quienes lucran con los bienes espirituales y los cargos eclesiásticos; *secuaces* es un término que también aparece en *Inf* IX, 128, en relación con los herejes (acerca de los vínculos entre ambos episodios, cfr. Comentario al Canto).
v. 4 *adulteran*: dan en adulterio, es decir, prostituyen (a *las cosas de Dios* del v. 2).

XIX

¡Oh, Simón mago, oh míseros secuaces
que las cosas de Dios, que de bondad
deberían ser esposas, y que ustedes

por oro y plata, rapaces, adulteran,
suena ahora para ustedes la trompeta
ya que se encuentran en el tercer foso!

Estábamos en la siguiente tumba,
en la parte del puente que cae recta
justo en el punto medio de la fosa.

¡Suma sabiduría, cuánto arte
muestras en cielo, en tierra y el mal mundo!
¡Cuánta justicia tu virtud reparte!

Yo vi la piedra lívida repleta
en las costas y el fondo de orificios
todos redondos y del mismo ancho.

No parecían menores ni mayores
que aquellos que en mi bello San Giovanni
están como lugar para el bautismo;

v. 5 *la trompeta*: siendo el instrumento del Juicio Final, precedía la lectura de la sentencia en los juicios, indica metonímicamente el juicio mismo.

v. 7 *tumba*: foso.

v. 10 *arte*: resultado del trabajo (en este caso divino), que se verá en la arquitectura del foso que se describirá en los vv. 13-18.

vv. 17-18 En el baptisterio de Florencia, nombrado con afectuosa nostalgia como *mi bello san Giovanni*, había orificios (o según otros, ánforas) para el bautismo por inmersión.

21 l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
rupp'io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni.

24 Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.

27 Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.

30 Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte.

33 «Chi è colui, maestro, che si cruccia
guizzando più che li altri suoi consorti»,
diss'io, «e cui più roggia fiamma succia?».

36 Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'ì ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sé e de' suoi torti».

39 E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' signore, e sai ch'ì non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si tace».

42 Allor venimmo in su l'argine quarto;
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto.

vv. 19-21 Dante recuerda haber roto una de las fuentes bautismales para salvar a alguien, probablemente a un niño, que se estaba ahogando; el v. 21 parece suponer que a causa de ese acto había sido acusado de sacrilegio.

uno de esos, hace no muchos años,
yo rompí a causa de uno que se ahogaba;
y que este sello a todos desengañe.

21

Por fuera a cada uno le asomaban
los pies de un pecador y de las piernas
hasta el muslo, y el resto estaba adentro.

24

Todas las plantas estaban encendidas;
agitaban las corvas con tal fuerza,
que gruesas sogas y amarras habrían roto.

27

Como las llamas en las cosas aceitosas
se mueven sólo por la parte externa,
del talón a las puntas era allí.

30

«¿Quién es, maestro, el que muestra su dolor
sacudiéndose más que sus colegas,
y al que chupa», pregunté, «llama más roja?».

33

Y él a mí: «Si tú quieres que te lleve
abajo por la rampa que es más llana
por él mismo sabrás de él y sus culpas».

36

Y yo: «También lo quiero, si te agrada:
tú me guías, sabes bien que no me aparto
de tu deseo, y sabes lo que callo».

39

Entonces fuimos hasta el cuarto margen;
giramos y bajamos a la izquierda
hasta su fondo angosto y perforado.

42

v. 42 *angosto*: a causa de los orificios, la superficie por la que puede caminar Virgilio con Dante en brazos es reducida.

Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca.

«O qual che se' che 'l di sù tien di sotto,
anima trista come pal commessa»,
comincia' io a dir, «se puoi, fa motto».

Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
richiama lui per che la morte cessa.

Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio?»
Di parecchi anni mi menti lo scritto.

Se' tu sì tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?».

Tal mi fec'io, quai son color che stanno,
per non intender ciò ch'è lor risposto,
quasi scornati, e risponder non sanno.

Allor Virgilio disse: «Dilli tosto:
«Non son colui, non son colui che credi»»;
e io rispuosi come a me fu imposto.

vv. 49-51 La comparación se refiere al castigo que se daba a los sicarios, que consistía en hundir de cabeza al condenado en un pozo, e ir llenándolo de tierra hasta la muerte. *Para así evitar la muerte*: para evitar la condena eterna, o bien para retrasar el momento de la muerte. Según otros, el *per* tiene valor causal (en ese caso, el verso significaría «por lo que la muerte se retrasa»).

vv. 52-54 El condenado, que no puede ver a Dante, al escuchar su voz lo confunde con Bonifacio VIII, Benedicto Caetani, Papa entre 1294 y 1303 (es decir que en la fecha del viaje estaba vivo; acerca de

El buen maestro aún de su cadera
no me soltó: así me llevó al hoyo
de aquel que allí lloraba con las patas.

«Oh tú que tienes lo de abajo arriba,
alma triste clavada como un poste»,
empecé a decir yo, «si puedes, habla».

Yo estaba como el cura que confiesa
al pérfido sicario, que ya hundido,
lo llama, para así evitar la muerte.

Y él gritó: «¿Ya estás aquí derecho?,
¿Ya estás aquí derecho, Bonifacio?»
Por muchos años me mintió lo escrito.

¿Tan pronto te saciaste de aquel bien
por el que no temiste con engaño
tomar la bella dama, y ultrajarla?».

Yo me quedé parado como aquellos
que no comprenden lo que les han dicho
y confusos, no saben responder.

Y Virgilio me dijo: «Dile pronto:
«No soy aquel, no soy aquel que crees»»;
y como me fue impuesto respondí.

este personaje, cfr. Introducción: «La Italia de Dante» y Cronología); tal vez el condenado percibe que quien llegó está aún con la cabeza en lo alto (*derecho*), y eso le sorprende, o lo increpa con la ironía de saber que en poco tiempo estará cabeza abajo; *lo escrito* se refiere metafóricamente a las informaciones acerca del futuro.

vv. 55-57 Sarcásticamente, a través de una pregunta retórica el personaje expresa su sorpresa por lo temprano de la supuesta llegada de Bonifacio, que parece haberse cansado más rápido de lo esperado de robar a través de su vínculo con la Iglesia (*la bella dama*).

Per che lo spírto tutti storse i piedi;
poi, sospirando e con voce di pianto,
mi disse: «Dunque che a me richiedi?

Se di saper ch'í' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'í' fui vestito del gran manto;

e veramente fui figliuol de l'orsa,
cupido sí per avanzar li orsatti,
che sù l'avere e qui me misi in borsa.

Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.

Là giù cascherò io altresì quando
verrà colui ch'í' credea che tu fossi,
allor ch'í' feci 'l sùbito dimando.

Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi
e ch'í' son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi piè rossi:

v. 69 «me vestí de Papa».

vv. 70-71 A través de la figura de los osos, el personaje se identifica indirectamente como Niccolò III, perteneciente a la familia Orsini, a la osa, por otra parte, se le atribuía en la Edad Media una gran avaricia, y un particular vínculo con sus cachorros, aquí recordado como metáfora de nepotismo.

El alma entonces retorció los pies;
suspírandose después, con voz de llanto,
me preguntó: «¿Qué quieres pues de mí?

Si de saber quién soy tanto te importa
que para esto bajaste desde el borde
sabe que me vestí con el gran manto;

y en realidad fui un hijo de la osa,
tan ávido de criar a los oseznos
que embolsé plata allí y aquí a mí mismo.

Están los otros bajo mi cabeza
que hicieron simonía antes que yo
aplastados en grietas de la piedra.

Yo también caeré allí abajo cuando
venga el que yo creía que tú eras
al hacer la pregunta apresurada.

Pero más tiempo con los pies quemados
ya estuve dado vuelta de este modo
de lo que estará él con los pies rojos.

v. 72 *embolsé*: según algunos, se refiere a estar en el el foso (*bolgia* en italiano); según otros, en el orificio individual en que está él. La construcción enfatiza la relación causal entre el pecado (la ganancia de dinero) y el castigo de los simoníacos.

vv. 79-81 Habiendo muerto en 1280, Niccolò profetiza que Bonifacio, que llegará en 1303, no estará tanto tiempo como él (20 años hasta el momento del diálogo), ya que el simoníaco siguiente (Clemente V, de quien se habla en los vv. 82-87) morirá en 1314 y lo empujará más abajo. La observación sugiere la creciente gravedad de la corrupción de la curia.

ché dopo lui verrà di più laida opra,
di ver' ponente, un pastor sanza legge,
tal che convien che lui e me ricuopra.

Nuovo Iasón sarà, di cui si legge
ne' Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge».

Io non so s'i' mi fui qui troppo folle,
ch'i' pur rispuosi lui a questo metro:
«Deh, or mi dì: quanto tesoro volle

Nostro Signore in prima da san Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non «Viemmi retro».

Né Pier né li altri tolsero a Matia
oro od argento, quando fu sortito
al loco che perdé l'anima ria.

Però ti sta, ché tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

vv. 82-87 Clemente V, Bertrand de Got, oriundo de Gascuña —el poniente, Occidente, en relación con Roma, simbólicamente opuesto al Oriente de donde vino Cristo—, será ayudado por Felipe el Hermoso (*quien reina en Francia*) como Jasón fue ayudado por el rey de Siria Antíoco IV; en efecto, el rey de Francia influyó en el cónclave de 1305 para que Bertrand fuera elegido papa, hecho que se atribuyó a su promesa de entregarle a Felipe las décimas de la Iglesia de los años siguientes. En la comparación, se hace referencia al episodio bíblico del *Segundo Libro de los Macabeos* en que se narra cómo Jasón, hermano del sumo sacerdote virtuoso Onías III, compró con dinero al rey de Siria Antíoco Epifanes para usurpar el cargo religioso y luego comportarse de manera impía. Además de

Ya que después vendrá desde el poniente
pastor sin ley de más inmundas obras,
tanto que a mí y a él nos cubrirá.

Nuevo Jasón será, del que se lee
en Macabeos; y como a él su rey fue blando,
así le será a él quien reina en Francia».

Tal vez fui demasiado temerario,
al responderle en el siguiente metro:
«¿Cuánto tesoro quiso, dime tú,

nuestro Señor por parte de san Pedro
al dejarle las llaves en custodia?
No pidió, claramente, sino «Sígueme».

Ni Pedro ni los otros, de Matías
tomaron oro o plata, al entregarle
el sitio que perdió el alma malvada.

Quédate ahí, que estás bien castigado;
guarda bien la moneda mal habida
que te hizo ser osado contra Carlos.

su elección corrupta, Dante lo culpa del traslado de la sede papal a Aviñón y la consiguiente sumisión de la Iglesia al rey de Francia.

v. 93 cfr. *Mateo* 16, 19 y 24 (*Venite post me*).

vv. 94-96 Matías es el apóstol que fue sorteado entre los elegidos para reemplazar a Judas (*el alma malvada*) entre los apóstoles (cfr. *Hechos* 1, 24-26; y *Mon* II vii 9).

vv. 97-99 Sarcásticamente, Dante le sugiere conservar el dinero que, según las *Crónicas* de Villani (VIII 57), Niccolò había recibido de Giovanni da Procida, emperador de Bizancio, a cambio de su apoyo en las revueltas sicilianas contra el rey Carlos de Anjou, a quien quitó el título de senador de Roma y de Vicario imperial en Toscana; hoy este hecho se considera legendario.

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza de le somme chiavi
che tu tenesti ne la vita lieta,

io userei parole ancor più gravi;
ché la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;

quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.

Fatto v'avete dio d'oro e d'argento,
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!».

v. 105 Se trata de la inversión de las palabras evangélicas *deposuit potentes... et exaltasti humiles* (Lucas 1, 52).

vv. 106-111 En estos versos, el Dante personaje acusa a los papas corruptos de ser el objeto de la visión de Juan Evangelista (*Apoc* 17, 1-3); la meretriz que se sienta sobre las aguas, que tradicionalmente se asociaba con el paganismo de Roma, es reinterpretada en coherencia con la posición de algunos reformadores como figura de la Iglesia corrupta, que mientras estuvo unida a los Papas buenos (*mientras su esposo la virtud amaba*), se alimentó de leyes (los diez mandamientos: diez cuernos) y de los dones del Espíritu (*siete cabezas*).

Si no fuera que aún me lo prohíbe
la reverencia de las sumas llaves
que en la vida feliz tuviste en mano

yo usaría palabras aun más graves;
porque al mundo entristece su avaricia
pisando al bueno y elevando al malo.

A ustedes los pastores vio el Evangelista
cuando a aquella sentada sobre el agua
vio cómo putaneaba con los reyes;

la que nació con las siete cabezas,
y tuvo su alimento en los diez cuernos,
mientras su esposo la virtud amaba.

Se han hecho Dios del oro y de la plata;
y ¿qué los diferencia del idólatra,
si él ruega a uno por cien de los de ustedes?

¡Ay, Constantino, de cuánto mal fue madre
aquella dote —no tu conversión—
que el primer padre rico de ti obtuvo!».

vv. 112-114 A través de una pregunta retórica, Dante sugiere que por cada ídolo adorado por los idólatras, hay cien dioses (las monedas de oro y plata) adorados por los simoníacos.

vv. 115-117 Luego de dirigirse a Niccolò (y, por extensión, a los demás Papas simoníacos), Dante pasa a apostrofar al emperador Constantino, a quien erróneamente se atribuía la donación de gran parte del Imperio romano al papa Silvestre: en la visión de Dante, este hecho es la causa histórica de las posesiones terrenas de la Iglesia, y por ende de la corrupción del mundo (cfr. Introducción: «El Imperio y el Empireo»). Dante vuelve a este tópico en *Purg XXXII* 124-126, *Par XX* 55-60 y *Mon II* xi 8 y III x 1.

E mentr'io li cantava cotai note,
o ira o coscienza che 'l mordesce,
forte spingava con ambo le piote.

120

I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con sì contenta labbia sempre attese
lo suon de le parole vere espresse.

123

Però con ambo le braccia mi prese;
e poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
rimontò per la via onde discese.

126

Né si stancò d'avermi a sé distretto,
sì men portò sovra 'l colmo de l'arco
che dal quarto al quinto argine è tragetto.

129

Quivi soavemente spuose il carco,
soave per lo scoglio sconcio ed erto
che sarebbe a le capre duro varco.
Indi un altro vallon mi fu scoperto.

132

v. 123 La actitud de Virgilio parece apoyar la valentía de Dante, que osa apostrofar con tal violencia a personajes que estaban vivos y tenían poder en el momento del viaje.

Mientras yo le cantaba tales notas,
remordido por ira o por conciencia
sacudía con fuerza las dos plantas.

120

Yo creo que a mi guía le gustaron
las palabras verdaderas que expresé,
con tan contento rostro me escuchaba.

123

Por eso me tomó con los dos brazos
y cuando me elevó del todo al pecho
subió por donde había descendido.

126

Y sin cansarse de apretarme a sí,
me llevó hasta la cima de aquel arco
que es el paso del cuarto al quinto margen.

129

Allí apoyó la carga suavemente,
suave por la dureza de ese puente
que aun a las cabras les sería duro.
Desde allí pude ver un nuevo valle.

132

v. 132 Acerca del posible significado simbólico del gesto de Virgilio, cfr. Comentario al Canto.

COMENTARIO A *INFIERNO XIX*

Con un brusco cambio de tono respecto del canto anterior, dos tercetos solemnes anuncian como en un juicio el turno de los simoníacos. ¿Cómo se permite Dante atribuirle el sonido de la trompeta a las notas de su comedia? Lo sabremos al leer el Canto XXVII del *Paraíso*, en el que Pedro le dará indicaciones acerca de cómo tratar en su libro a quienes hicieron en su cementerio una *doaca de sangre y mal olor* (vv. 25-27). Se trata precisamente de los habitantes de la tercera *bolgia*, frente a los cuales el poeta muestra el valor profético de su poesía; no casualmente, este es el único canto del *Infierno* en que se nombra a San Juan Evangelista, autor del *Apocalipsis*.

Castigados por un contrapaso de múltiple inversión, los habitantes de este foso están clavados de cabeza en la tierra, recordando la imagen iconográfica de la caída de Simón, dentro de lo que parecen fuentes bautismales. Quienes debían conducir a la humanidad hacia lo alto, se aferraron en cambio a lo material; el fuego, elemento opuesto al agua bendita, les quema las plantas de los pies, opuestas a la cabeza en que los apóstoles recibieron las lenguas de fuego del Espíritu Santo que bajó en Pentecostés. La inversión física de los condenados impondrá a su vez una inversión simbólica: para hablar con el papa Niccolò, el pecador Dante se agacha como un cura que confiesa (v. 49).

Pero la suerte de estos condenados no es constante: la llegada de cada papa corrupto empuja hacia abajo al anterior, oprimiéndolo más en la piedra (vv. 73-84). De este modo, se sugiere el aspecto institucional del pecado individual que mancha, cada vez, a toda la Iglesia, y se nos permite imaginar el acercamiento progresivo de los pastores *sin ley* a Judas, que veremos precisamente en el centro de la tierra: la traición del apóstol por dinero es, en rigor, el primer acto de simonía. Como ha sido notado, además, tanto la piedra

como la acumulación de almas en el mismo hoyo recuerdan la condición de los herejes; se sugiere así la contigüidad entre la negación del dogma y la simonía.

Al ver la condición de estos pecadores, Dante recuerda por única vez en el libro un evento puntual de su biografía individual (vv. 19-21). Tal vez la mención de un hecho aparentemente sacrilego, llevado a cabo para salvar una vida, sirva como advertencia para una correcta interpretación del episodio: también ante Niccolò III, Dante usará palabras de una dureza aparentemente sacrilega, que deberíamos leer como legítima denuncia en pos del rescate de una institución en agonía; advirtamos, en este sentido, la gravísima acusación a la avaricia de los clérigos que, en presente, *entristece al mundo* (v. 104).

Por primera vez en *Malebolge*, Dante baja del puente para hablar con los condenados, y lo hace excepcionalmente en brazos de Virgilio. Una breve comedia de equívocos ocupa los versos 52-63: a través de la confusión de Niccolò entre Dante y Bonifacio, el escritor nos hace saber cuál es el lugar del *Infierno* que le corresponde a este último, que estaba vivo mientras él hizo el viaje. La profecía será confirmada por el mismo Pedro en el episodio mencionado de *Par XXVII*.

Aun antes de saber con quién está hablando, el peregrino comienza un discurso de notable agresividad. Su principal objeto es el amor por el dinero, particularmente grave en el caso de quienes deberían ser guías espirituales. La codicia es aquí la causa de todos los otros males: el sacrilegio, el nepotismo, la crisis política.

Mientras el peregrino lo increpa, Niccolò sacude con fuerza las piernas por la rabia. Al referirse a la audacia y al efecto de sus palabras, el poeta iguala a través del léxico el discurso del personaje a su tarea de escritor: le responde en *metro* (v. 89), cuando en rigor lo que está en verso es el poema; y las *notas* del discurso (v. 118) recuerdan las *notas*

de la *Comedia* (*Inf*XVI 128). Esta anulación de la distancia entre los planos del viaje y del poema no parece casual en el único canto del *Infierno* en que Dante se presenta como juez, investido por su misión profética de denuncia: ya consciente del sentido del viaje, el escritor reconoce el carácter providencial de su indignación de entonces.

Si Virgilio había llevado a Dante hasta los Papas sosteniéndolo a la altura de la cadera, después de su singular discurso lo levanta junto al pecho: se sugiere así la identidad entre los corazones de ambos. De este modo, el gesto del maestro enmarca todo el episodio, otorgando su aval a la violencia de la invectiva. De este modo también, en la última inversión del canto, el magnánimo que murió sin fe levanta al peregrino cristiano como Jesús a la oveja perdida, sustituyendo a la institución eclesiástica, que para Dante está vacante, presa de usurpadores.



Los simoníacos.

XX

Di nova pena mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
3 de la prima canzon, ch'è d'i sommersi.

Io era già disposto tutto quanto
a riguardar ne lo scoperto fondo,
6 che si bagnava d'angoscioso pianto;

e vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
9 che fanno le letane in questo mondo.

Come 'l viso mi scese in lor più basso,
mirabilmente apparve esser travolto
12 ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso,

ché da le reni era tornato 'l volto,
e in dietro venir li convenia,
15 perché 'l veder dinanzi era lor tolto.

Forse per forza già di parlasia
si travolse così alcun del tutto;
18 ma io nol vidi, né credo che sia.

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
21 com'io potea tener lo viso asciutto,

v. 3 *La primera cántica* (que trata de los condenados, *hundidos* bajo la tierra) es el *Inferno*.

XX

De nueva pena tengo que hacer versos
y dar materia al vigésimo canto
de la primera cántica, de los hundidos.

Ya me encontraba del todo dispuesto
a mirar aquel fondo descubierto
que de angustioso llanto se mojaba;

y vi gente por el gran valle redondo
venir, callando y lagrimeando, al paso
que en este mundo dan las procesiones.

Cuando bajé la vista más en ellos,
los vi torcidos prodigiosamente
entre el mentón y el principio del tronco:

el rostro se giraba a los riñones,
y para atrás debían caminar
pues ver hacia adelante no debían.

Tal vez por un efecto de parálisis
alguien se deformó del todo tanto,
pero yo no lo vi, ni creo que exista.

Así Dios, lector, permita que dé frutos
tu lectura, ahora piensa por ti mismo
cómo podía tener yo el rostro seco,

v. 13 *los riñones* indican la espalda.

quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi
24 le natiche bagnava per lo fesso.

Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi
del duro scoglio, sì che la mia scorta
27 mi disse: «Ancor se' tu de li altri sciocchi?

Qui vive la pietà quand'è ben morta;
chi è più scellerato che colui
30 che al giudicio divin passion comporta?

Drizza la testa, drizza, e vedi a cui
s'aperse a li occhi d'i Teban la terra;
33 per ch'ei gridavan tutti: "Dove rui,

Anfiarao? perché lasci la guerra?".
E non restò di ruinare a valle
36 fino a Minòs che ciascheduno afferra.

v. 22 *imagen nuestra*: el cuerpo humano, hecho «a imagen y semejanza» de Dios (*Gén* 1, 27).

v. 27 *También*: traduce el italiano *ancor*, que según otros (que consideran fuente de este verso el paso evangélico de *Mateo* 15-16) quiere decir «todavía», es decir «después de haber visto tanto».

vv. 28-30 Estos versos, muy discutidos, se traducen de modo de permitir sus diferentes interpretaciones: según algunos, se trata de una reprimenda a quienes sienten compasión por la justicia divina; también podría tratarse, según una interpretación aun inédita (cfr. Introducción: «Esta edición») de una afirmación del carácter objetivo del *juicio divino*, al que algunos, execrables, le atribuyen *pasión*. Según otros, para quienes *aquí* se refiere a la zona de los adivinos y no a todo el Infierno, Virgilio afirmaría, a través de la pregunta retórica, que su gravísima culpa reside en haber intentado dejar sin

al ver la imagen nuestra de tan cerca
tan torcida, que el llanto de los ojos
mojaba su ranura entre las nalgas.

Yo lloraba, apoyado en una piedra
del duro puente, y entonces mi guía
me dijo: «¿También tú eres de esos tontos?

Vive aquí la piedad cuando está muerta;
¿quién es más execrable que el que pone
en el juicio divino la pasión?

Levanta la cabeza y mira a ese
al cual en Tebas se le abrió la tierra
y todos le gritaban: "¿Anfiarao,

adónde caes? ¿Por qué dejas la guerra?".
Y hacia abajo siguió precipitando
hasta ir ante Minós que agarra a todos.

efecto (hacer pasivo) el juicio divino, que es puro acto. Sólo la segunda interpretación parece justificar el grado extremo de la actitud que Virgilio recrimina, que de otro modo es evidentemente hiperbólica.

v. 34 *Anfiarao*: uno de los siete reyes que sitiaron Tebas, que habiendo visto a través del vuelo de los pájaros que allí encontraría la muerte, intentó esconderse para no ir pero fue en vano pues la mujer, Erifile, lo traicionó. Según el relato de Estacio, Anfiarao es un héroe virtuoso: la tierra se abrió a sus pies, y precipitó vivo hasta el Hades (*Teb* VII 690-893), como privilegio dado por Apolo que le permitió evitar el destroz de su cuerpo por parte de los adversarios; en el poema latino, es Plutón quien le pregunta cómo está llegando al reino de los muertos por un pasaje insólito (*Teb* VIII 85). Al atribuirle en cambio a los guerreros, Dante cambia el sentido, sugiriendo una burla a quien había intentado evitar su destino.

31 Mira c'ha fatto petto de le spalle;
perché volse veder troppo davante,
39 di retro guarda e fa retroso calle.

24 Vedi Tiresia, che mutò sembiante
quando di maschio femmina divenne,
42 cangiandosi le membra tutte quante;

27 e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
45 che riavesse le maschili penne.

30 Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,
che ne' monti di Luni, dove ronca
48 lo Carrarese che di sotto alberga,

33 ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
51 e 'l mar non li era la veduta tronca.

34 E quella che ricuopre le mammelle,
che tu non vedi, con le trecce sciolte,
54 e ha di là ogne pilosa pelle,

v. 39 *va retrocediendo* traduce la expresión *fa retroso calle*, que también aparece en *Purg X* 123 en relación con los soberbios: estos, queriendo comprender con la razón aquello a lo que sólo se accede con la fe, mientras creen hacer adelantos en el conocimiento, van para atrás.
vv. 40-45 *Tiresias* fue un famoso adivino de Tebas, padre de Manto (de quien se hablará en los vv. 52 y ss.); la historia que se relata en estos tercetos tiene como fuente a Ovidio (*Met II* 324-331). Se trata de un hecho anterior a sus dones adivinatorios: habiendo sido hombre y mujer, Tiresias fue elegido para resolver una discusión entre Júpiter y Juno acerca de cuál de los géneros gozaba más en el acto erótico; por declarar que el placer de las mujeres superaba al de los hombres, dándole la razón a Júpiter, fue privado de la vista por Juno (en castigo por haber revelado tal secreto femenino), y Júpiter, para compensarlo, le otorgó la capacidad de ver el futuro.

Mira cómo hizo pecho de su espalda:
por querer ver demasiado adelante,
mira hacia atrás y va retrocediendo.

Mira a Tiresias, que cambió de aspecto
cuando de hombre se volvió mujer,
alterado en cada uno de sus miembros;

y luego tuvo que golpear de nuevo
con la vara a las serpientes enlazadas
para recuperar aspecto de hombre.

Aronta es quien lo sigue tras el vientre,
que en los montes de Luni, donde desmalezan
los de Carrara que allí abajo habitan,

tuvo entre blancos mármoles la gruta
como morada, y desde allí veía
el mar y las estrellas sin obstáculo.

Y aquella que se cubre los dos senos
que no ves, con las trenzas desatadas,
y todo el vello tiene de ese lado,

vv. 47-48 La estrechez de la llanura entre Carrara y los Alpes Apuanos obliga a los habitantes de la zona a cultivar también la ladera de la montaña.

vv. 46-51 *Aronta* fue un augur que predijo la guerra de César y Pompeyo, y la victoria de César; la fuente es la *Farsalia* de Lucano (I 584-87). Luni es una antigua ciudad etrusca, cercana a la desembocadura del río Magra, de la que toma el nombre la actual zona de la *Lunigiana* en el norte de Toscana.

vv. 52-54 El cabello suelto era signo de marginación; por la deformación del cuello, del mismo lado en que le cae el pelo tiene no sólo el cuero cabelludo sino también el pubis (*todo vello*): Dante no le ve la cara, dado que camina en sentido opuesto a él.

Manto fu, che cercò per terre molte;
 poscia si puose là dove nacqu'io;
 57 onde un poco mi piace che m'ascolte.

Poscia che 'l padre suo di vita uscìo
 e venne serva la città di Baco,
 60 questa gran tempo per lo mondo gio.

Suso in Italia bella giace un laco,
 a piè de l'Alpe che serra Lamagna
 63 sovra Tiralli, c'ha nome Benaco.

Per mille fonti, credo, e più si bagna
 tra Garda e Valcamonica, Apennino
 66 de l'acqua che nel detto laco stagna.

Loco è nel mezzo là dove 'l trentino
 pastore e quel di Brescia e 'l veronese
 69 segnar poria, s'e' fesse quel cammino.

Siede Peschiera, bello e forte arnese
 da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
 72 ove la riva 'ntorno più discese.

Ivi convien che tutto quanto caschi
 ciò che 'n grembo a Benaco star non può,
 75 e fassi fiume giù per verdi paschi.

vv. 55-60 La maga Manto, hija de Tiresias, huyó de Tebas (*la ciudad de Baco*) para evitar la tiranía de Creonte, y luego de errar por muchas tierras se detuvo en el lugar en el que luego surgiría Mantua, patria de Virgilio. Manto es personaje de Virgilio (*En X* 198-200), Ovidio (*Met VI* 157-164) y Estacio (*Teb IV* 463-466 y *VII* 758-59).

vv. 65-66 Se traduce según la reconstrucción filológica de Giorgio Inglese (nota a *Inf XX* 65-66); otros estudiosos leen «entre Garda y Camónica y Apenino», entendiendo que la tierra que se moja es la tierra entre los tres lugares nombrados; *Benaco*: antiguo nombre latino del lago de Garda.

fue Manto, que buscó por muchas tierras,
 y donde yo nací se quedó luego;
 por eso un poco quiero que me escuches.

Cuando partió su padre de la vida
 y se hizo sierva la ciudad de Baco,
 ella erró por el mundo mucho tiempo.

Allí en la bella Italia yace un lago,
 bajo los Alpes que a Alemania encierran,
 que, cerca del Tirol, llaman Benaco.

Por mil fuentes y más —creo— se mojan
 los Apeninos entre el Garda y Val Camónica
 con agua que se estanca en dicho lago.

En medio hay un lugar donde el pastor
 trentino y el de Brescia y de Verona
 si caminaran, bendecir podrían.

Está Perchiera, hermosa fortaleza
 que enfrenta a bergamascos y brescianos,
 donde la costa en torno más descende.

Allí ocurre que todo se derrama
 lo que no entra en el seno del Benaco,
 y hace un río que baja en verdes prados.

vv. 67-69 El lugar indicado, según algunos, es la isla dei Frati (y su iglesia Santa Margarita), donde los tres obispos mencionados podrían ejercer su influencia parroquial, siendo la intersección entre las tres diócesis; según otros, se trata de un punto imaginario en el agua. El último inciso implica una crítica de Dante, que a través de la voz de Virgilio parece reprochar la desidia de los clérigos, tal vez en relación con la actividad de los adivinos que de algún modo ocupan el lugar abandonado por ellos.

vv. 70-72 Peschiera era un fuerte de los señores de Verona, situado en la costa sur del lago (*donde más descende*), construido para protección de los asaltos de Brescia y Bergamo.

78 Tosto che l'acqua a correr mette co,
non più Benaco, ma Mencio si chiama
fino a Governol, dove cade in Po.

81 Non molto ha corso, ch'el trova una lama,
ne la qual si distende e la 'mpaluda;
e suol di state talor esser grama.

84 Quindi passando la vergine cruda
vide terra, nel mezzo del pantano,
sanza coltura e d'abitanti nuda.

87 Là, per fuggire ogni consorzio umano,
ristette con suoi servi a far sue arti,
e visse, e vi lasciò suo corpo vano.

90 Li uomini poi che 'ntorno erano sparti
s'accolsero a quel loco, ch'era forte
per lo pantan ch'avea da tutte parti.

93 Fer la città sovra quell'ossa morte;
e per colei che 'l loco prima elesse,
Mantua l'appellar sanz'altra sorte.

96 Già fuor le genti sue dentro più spesse,
prima che la mattia da Casalodi
da Pinamonte inganno ricevesse.

v. 82 *virgen cruel*: la fuente de estos epítetos es la *Tebaida* de Estacio, donde Manto es presentada *iunuba* («virgen», en *Teb* IV 463) y virgo de Febo (*Teb* IV 488), y participa sin mostrar horror en los sacrificios cruentos del padre. En la *Enéida*, en cambio, se dice que Manto se casó con el dios del Tíber y fue madre de Ocno (*En* X 198-99); pero como en otros aspectos (cfr. vv. 97-99 y relativa nota) Virgilio toma distancia de su versión anterior sobre la maga (cfr. Comentario al Canto).

v. 93 *sin sortilegios*: sin ningún acto mágico, que era tradicional para

En cuanto empieza el agua su carrera,
ya no es Benaco, y se la llama Mencio
hasta Góvernolo: allí cae al Po.

Luego de breve curso halla una cuenca;
y al extenderse en ella la empantana,
y en verano suele ser escasa de agua.

Pasando por allí la virgen cruel
en medio del pantano vio una tierra
sin cultivar, desnuda de habitantes.

Para evitar la compañía humana,
paró allí a hacer sus artes con sus siervos,
y vivió y dejó allí su cuerpo vano.

Después los hombres de las cercanías
de allí se congregaron, protegidos
por el pantano que lo circundaba.

Hicieron la ciudad sobre esos huesos muertos,
y por ella, que lo eligió primero,
sin sortilegios la llamaron Mantua.

Sus habitantes eran numerosos,
hasta que la necedad de Casalodi
de Pinamonte engaño recibiera.

nombrar las ciudades antiguas; *Mantua*: el nombre italiano de la ciudad, *Mantova*, recuerda más de cerca el de la maga.

vv. 95-96 El conde Alberto Casalodi, güelfo de gran poder en Mantua en la segunda mitad del siglo XIII, fue engañado por el gibelino Pinamonte Bonaccolsi, hecho que provocó el vaciamiento de la ciudad. Pinamonte aconsejó a Casalodi que echara de Mantua a muchos adversarios nobles para ganarse el apoyo del pueblo, y aprovechando su debilidad tomó el poder en 1272, echando y dando muerte a las familias nobles que habían quedado.

99 Però t'assenno che, se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nùlla menzogna frodi».

102 E io: «Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sì certi e prendon sì mia fede,
che li altri mi sarien carboni spenti.

105 Ma dimmi, de la gente che procede,
se tu ne vedi alcun degno di nota;
ché solo a ciò la mia mente rifiede».

108 Allor mi disse: «Quel che da la gota
porge la barba in su le spalle brune,
fu - quando Grecia fu di maschi vòta,

111 sì ch'a pena rimaser per le cune -
augure, e diede 'l punto con Calcanta
in Aulide a tagliar la prima fune.

114 Eurípilo ebbe nome, e così 'l canta
l'alta mia tragedia in alcun loco:
ben lo sai tu che la sai tutta quanta.

99 Te advierto que, si alguna vez escuchas
dar a mi tierra origen diferente,
la mentira no altere a la verdad».

102 Y yo: «Maestro, tus explicaciones
son tan ciertas para mí y dignas de fe,
que el resto son carbones apagados.

105 Dime ahora, de aquellos que caminan
si ves a alguien que es digno de atención,
pues mi mente sólo a eso se dirige».

108 Me respondió: «Al que desde las mejillas
sobre la espalda oscura le cae barba,
cuando Grecia se vació tanto de hombres

111 que apenas si quedaron en las cunas,
fue augur, e indicó junto a Calcante
que corten la primera sogá en Áulide.

114 se llamó Eurípilo, y así lo canta
mi alta tragedia en un cierto pasaje;
lo sabes tú que toda la conoces.

vv. 97-99 La advertencia de Virgilio comprende, entre otras versiones sobre el origen de Mantua, la que él mismo había dado en la *Eneida*, de la cual toma aquí distancia explícita: cfr. Comentario al Canto.

vv. 108-109 Cuando todos los hombres partieron a la guerra de Troya, de modo que sólo quedaron varones pequeños (*en las cunas*).

vv. 110-113 Eurípilo es un personaje que, en realidad, en la *Eneida* sólo transmite la respuesta de Apolo, cuando fue enviado para conocer el oráculo acerca de cómo los griegos podrían superar a los vientos para volver de Troya; sólo Calcante había indicado, antes de partir, el sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón, para soltar las amarras en el puerto (*Aulide*): Dante interpreta que, junto con Calcante, Eurípilo fue autor del augurio. (*En* II 114 y ss.). *Mi alta tragedia* (la *Eneida*, sublime en oposición con la propia *Comedia* de Dante: *Inf* XVI 128 y XXI 2); acerca de esta oposición, cfr. Comentario al Canto.

117 Quell'altro che ne' fianchi è così poco,
Michele Scotto fu, che veramente
de le magiche frode seppe 'l gioco.

120 Vedi Guido Bonatti; vedi Asdente,
ch'avere inteso al cuoio e a lo spago
ora vorrebbe, ma tardi si pente.

123 Vedi le triste che lasciaron l'ago,
la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago.

126 Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine
d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine;

129 e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda».
Sì mi parlava, e andavamo introcque.

v. 116 *Michael Scot*: célebre filósofo escocés que vivió entre los siglos XII y XIII, traductor de Aristóteles y Averroes, astrólogo de gran prestigio de la corte de Federico II de Suabia.

v. 118 *Guido Bonatti*: famoso astrólogo de Forlì, que estuvo al servicio de distintos políticos gibelinos de Italia (por lo que tuvo influencia en importantes hechos bélicos), autor de un tratado de astrología que se leía en toda Europa; *Asdente*: sobrenombre del zapatero de Parma Benvenuto (también recordado en *Cv* IV xvi 6) que, como se dice en los vv. 119-129, había abandonado su oficio de zapatero para dedicarse a la adivinación.

v. 123 *hierbas y figuras*: son los instrumentos típicos de las brujas, que hacían filtros para que bebiera quien debía ser modificado por la magia, y se servían de figuras generalmente de cera que quemaban o pinchaban para dañar a la persona representada.

117 Ese otro que es tan flaco en los costados,
fue aquel Michael Scot que por cierto
de los mágicos fraudes supo el juego.

120 Ves a Guido Bonatti, ves a Asdente,
que haberse preocupado de hilo y cuero
querría, pero tarde se arrepiente.

123 Ves las impías que huso, aguja y rueca
dejaron, y se hicieron adivinas;
embrujaron con hierbas y figuras.

126 Ahora ven, que Caín con las espinas
bajo Sevilla ya toca las olas
en el límite de ambos hemisferios;

129 y la noche de ayer fue luna llena:
no te perjudicó, si bien recuerdas
cuando estabas en la profunda selva».
Así me hablaba, y mientras caminábamos.

vv. 124-126 A través de la posición de la luna (nombrada metonímicamente como *Caín con las espinas*, en relación con una leyenda que será confutada por Beatrice en el Canto II del *Paraíso*), Virgilio le indica a Dante que ya es tarde: el límite al que se refiere Virgilio es entre los hemisferios de Jerusalén y del Purgatorio, cuyo horizonte incluye a ambos; la luna se pone en el mar a la altura de *Sevilla*.

vv. 127-129 Se afirma que la noche en que Dante se perdió en la selva había luna llena (se trata del jueves santo, fijado en relación con el primer domingo después del plenilunio posterior al equinoccio de primavera, día de la Pascua de Resurrección); acerca del simbolismo de esa escena en la selva, cfr. Comentario al Canto. Según los cálculos realizados, la luna está en el horizonte, en ese día sábado, entre las 6 y las 7 de la mañana.

COMENTARIO A *INFERNO XX*

Ahora Dante tiene que hacer versos sobre los adivinos, cuya actividad era central en la política antigua y medieval. Un triple contrapaso tortura a los pecadores de cuello retorcido: por haber intentado ver el futuro, no pueden mirar hacia adelante; por haber hecho profecías no inspiradas, no pueden hablar; tal vez por haber intentado huir de su destino, están obligados a caminar despacio: la lentitud de sus pasos se acentúa por los encabalgamientos de los vv. 7-8 y 8-9.

En la cuarta *bolgia* no se oyen gritos ni lamentos. El llanto silencioso de los condenados cae entre sus nalgas.

Dante apela a nuestra complicidad para que sintamos su horror ante la deformidad de los cuerpos que vio (vv. 19-21). El *fruto* que debemos extraer de la lectura probablemente depende de que también la fuerte reprimenda de Virgilio nos incluya; en ese caso, existe el riesgo de que nosotros nos contemos entre *esos tontos* del v. 27. Según la crítica, a través de las palabras de Virgilio, el Dante escritor intenta negar con contundencia la fama de adivino y de astrólogo del poeta latino en la Edad Media. La reprimenda subraya también la distancia entre la pecaminosa decisión de modificar el juicio divino –atribuyéndole pasión a lo objetivo o, según otros, volviendo pasivo aquello que es puro acto– y la humilde disposición de Dante a recibir el conocimiento divino: él expresa más de una vez su convicción de no servir de las parciales visiones del futuro que recibe en el viaje para alterar los hechos que este le depara (cfr. *Inf* XV 91-96 y *Par* XVII 23-24). En ese sentido, Dante parece haber seguido la distinción de santo Tomás, según la cual no es adivinación lo que uno puede conocer del futuro a través de la razón o porque recibe el conocimiento de Dios: sólo es pecaminosa la pretensión indebida de prever el futuro (*Sum Theo* II-II q. 95 a. 1 c.).

La voz de Virgilio resuena en el silencio del foso, para indicarle a Dante quiénes son los que avanzan hacia atrás con el paso lento de las procesiones. Son cuatro adivinos antiguos (Anfiarao, Tiresias, Aronte y Manto) a través de los cuales, según algunos estudiosos, Dante habría representado a cada uno de los grandes poemas latinos: la *Tebaida*, las *Metamorfosis*, la *Farsalia* y la *Eneida* respectivamente. Al nombrar a la última maga, Virgilio comienza una digresión acerca del origen de Mantua, patria evocada con nostalgia desde el más allá.

El maestro destina 14 tercetos a exponer una versión de la fundación de su ciudad que difiere de la que había dado en la *Eneida*: al parecer, Dante quiso darle al Virgilio que lo guía, enviado por Dios, una sabiduría que supera a la que tuvo cuando estaba vivo. Por otra parte, el hecho de presentar a Manto como virgen, y entonces sin hijos, podría tener la función de negarle a Virgilio un posible vínculo ancestral con ella: en el poema, el fundador de Mantua es Ocno, hijo de la maga. Así, el poeta del Imperio, que para Dante es la institución política providencial, pierde relación con el personaje solitario que pudiendo elegir prados verdes demora en el pantano seco, desnudo *de habitantes*. El rechazo de una vida civil –indispensable en la concepción dantesca para una realización individual virtuosa– parece caracterizar a más de un adivino: también Aronte, en contraste con quienes se esfuerzan por cultivar las tierras áridas, elige una gruta en el mármol desde la cual puede ver, sin obstáculos, el mar y las estrellas.

El personaje de Manto presenta un problema, ya que en el *Purgatorio* (XXII 113) se afirma que *la hija de Tiresias* está en el Limbo. Para explicar la contradicción, la crítica ha recurrido a distintas hipótesis: que Dante haya agregado el episodio de *Inf* XX después de escribir el *Purgatorio*, olvidando la mención de Manto allí; que se trate de dos personajes diferentes; que se trate de un error de transcripción de los copistas.

Entre los adivinos que Virgilio señala luego de la digresión, además de Eurípilo (que Dante debería reconocer por haber leído la *alta tragedia* del maestro), hay algunos modernos. En particular, la presencia de Michael Scot, prestigioso filósofo que se había doctorado en Toledo, permite asociar el conocimiento contraproducente de los adivinos con la especulación intelectual y su riesgo de soberbia. Por último, los vv. 121-123 presentan a la multitud sin nombre de las brujas, culpables de abandonar *rucca, aguja y huso*: la referencia a las virtuosas actividades femeninas será retomada en el cuadro de la Florencia idealizada por Cacciaguida, en cuyas casas las mujeres cosen contando historias del pasado (Par XV 124-126).

Para indicarle al discípulo que ya es hora de seguir su camino, Virgilio recurre a una perífrasis astronómica, que como es común tiene tanto un significado literal como uno simbólico: gracias al primero, sabemos que había luna llena mientras Dante estaba en la selva, y ubicamos su viaje en Semana Santa; gracias al segundo, comprendemos que el peregrino fue ayudado por la gracia indirecta que simboliza la luz de la luna, que es reflejo del sol; gracia que, aun en el peor momento, no lo había abandonado del todo.

En el último verso, cerradas las comillas, Dante rompe el tono de *alta tragedia* del maestro: el término *introcque* que cierra el canto, en el *De Vulgari Eloquentia* es un ejemplo de lengua plebeya y municipal; con él, según algunos estudiosos, Dante quiso cancelar la solemnidad que rodeaba a la fama de los adivinos. Tal vez también, después de darle tanto espacio a la voz sublime de Virgilio, que embelleció estas páginas con el paisaje del norte de Italia, Dante quiere recordarnos que su libro es una comedia: el género que merece la materia sobre la cual debe seguir haciendo versos.



Los adivinos.

XXI

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia comedia cantar non cura,
3 venimmo; e tenavamo 'l colmo, quando

restammo per veder l'altra fessura
di Malebolge e li altri pianti vani;
6 e vidila mirabilmente oscura.

Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
9 a rimpalmare i legni lor non sani,

ché navicar non ponno - in quella vece
chi fa suo legno novo e chi ristoppa
12 le coste a quel che più viaggi fece;

chi ribatte da proda e chi da poppa;
altri fa remi e altri volge sarte;
15 chi terzeruolo e artimon rintoppa -:

tal, non per foco ma per divin'arte,
bollia là giuso una pegola spessa,
18 che 'nviscava la rípa d'ogne parte.

I' vedea lei, ma non vedëa in essa
mai che le bolle che 'l bollor levava,
21 e gonfiar tutta, e riseder compressa.

vv. 1-2 Del puente sobre el cuarto foso al puente sobre el quinto; Dante nombra aquí a su poema por segunda vez (cfr. *Inf* XVI 128, y nota relativa), en oposición con la alta tragedia de Virgilio (*Inf* XX 113).

XXI

Así de puente a puente, hablando de algo
que no importa cantar en mi comedia,
pasamos; y al llegar a lo más alto

paramos para ver la otra fisura
de Malebolge y otros llantos vanos;
y la vi prodigiosamente oscura.

Como en el astillero de Venecia
hierven la brea tenaz en el invierno
para arreglar sus barcos averiados,

ya que no pueden navegar -hay quienes
hacen su barco nuevo y quien le obtura
los costados a aquel que hizo más viajes;

quien martilla en la proa y quien en popa,
uno hace remos y otro tuerce amarras;
y quien trinquete y artimón repara-;

no por un fuego: por divino arte
allí abajo bullía brea espesa
que del todo incrustaba la pared.

Yo miraba, pero sólo veía en ella
el borboteo que subía por hervor:
se inflaba toda y luego se aplastaba.

v. 7 El astillero de Venecia, construido a comienzos del siglo XII, estaba muy activo en la época de Dante.

v. 15 *trinquete* y *artimón*: dos velas de los barcos de tres palos (la mayor y la menor de proa).

24 Mentr'io là giù fisamente mirava,
lo duca mio, dicendo «Guarda, guarda!»,
mi trasse a sé del loco dov'io stava.

27 Allor mi volsi come l'uom cui tarda
di veder quel che li convien fuggire
e cui paura sùbita sgagliarda,

30 che, per veder, non indugia 'l partire:
e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.

33 Ah! quant'elli era ne l'aspetto fero!
e quanto mi pareva ne l'atto acerbo,
con l'ali aperte e sovra i piè leggero!

36 L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.

39 Del nostro ponte disse: «O Malebranche,
ecco un de li anzian di Santa Zita!
Mettetel sotto, ch'i' torno per anche

v. 33 El modo en que corre el diablo, casi elevándose del suelo con las alas, recuerda su condición de ángel caído.

v. 34 *alto* traduce *soberbio*, que además del valor físico evidentemente tiene el significado moral, típicamente asociado a los diablos, que son los ángeles que por soberbia se rebelaron contra Dios.

v. 37 *Malebranche* es el nombre, inventado por Dante, para el conjunto de diablos que se nombrarán individualmente en los versos siguientes. Literalmente, significa «malas garras».

24 Mientras miraba fijo para abajo,
mi maestro, diciendo «¡Atento, atento!»,
me atrajo a sí del sitio en que yo estaba.

27 Me volví entonces como quien se apura
por ver aquello de lo que ya escapa
de pronto acobardado por el miedo

30 que, por mirar, la fuga no detiene:
y vi venir corriendo un diablo negro
por detrás de nosotros sobre el puente.

33 ¡Ay, qué feroz era él en el aspecto,
y en sus actos qué cruel me parecía,
con las alas abiertas y en los pies ligero!

36 Sobre su hombro, que era agudo y alto
cargaba un pecador -sus dos caderas-;
lo llevaba agarrándole el tobillo.

39 Y dijo desde el puente: «¡Oh Malebranche,
de Santa Zita traigo un magistrado!
Pónganlo abajo, que por más yo vuelvo

v. 38 El diablo anuncia a sus compañeros del foso que está llegando un *magistrado* de Lucca: se trata de un miembro del colegio de ciudadanos que gobernaban la ciudad (nombrada metonímicamente a través de Santa Zita, virgen de la que los lucanos eran muy devotos). Según los comentadores antiguos, el alma que acaba de llegar es la de Martino (Vitali Bandi) llamado Bottaio, magistrado de Lucca que murió precisamente la noche entre el viernes y el sábado santo de 1300, por lo que el Dante personaje lo ve llegar pero no lo identifica.

42 a quella terra, che n'è ben fornita:
ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;
del no, per li denar, vi si fa ita».

45 Là giù 'l buttò, e per lo scoglio duro
si volse; e mai non fu mastino sciolto
con tanta fretta a seguitar lo furo.

48 Quel s'attuffò, e tornò sù convolto;
ma i demon che del ponte avean coperchio,
gridar: «Qui non ha loco il Santo Volto!

51 qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Però, se tu non vuo' di nostri graffi,
non far sopra la pegola soverchio».

54 Poi l'addentar con più di cento raffi,
disser: «Covertò convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi».

57 Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.

60 Lo buon maestro «Acciò che non si paia
che tu ci sia», mi disse, «giù t'acquatta
dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia;

vv. 40-42 Luego de arrojar al muerto, el diablo anuncia que vuelve inmediatamente a Lucca (*aquella terra*) a buscar más corruptos de los cargos públicos (en italiano, *barattieri*). La excepción de *Bonturo* es sarcástica: se trata de Bonturo (Bonaventura) Dati, un rico comerciante de vinos que fue parte del gobierno de Lucca entre 1310 y 1314 (todavía estaba vivo durante la primera circulación del *Infierno*), famoso por ser, según los comentarios antiguos, «el mayor corrupto» de esa ciudad. *Ita* es el modo de decir «sí» en el dialecto de Lucca:

a quella terra que está bien provista:
todos corruptos son, salvo Bonturo;
por dinero allí el no se vuelve ita».

Lo tiró abajo, y por el duro puente
se volvió; no hubo nunca un mastín suelto
en seguir al ladrón con tanta prisa.

Él se hundió, y volvió arriba pegoteado;
y los diablos, cubiertos por el puente,
gritaron: «¡No está aquí el santo Rostro:

se nada aquí distinto que en el Serchio!
Si no quieres probar nuestros rasguños
no te asomes afuera de la brea».

Lo atravesaron con más de cien tridentes,
y le dijeron: «Aquí se baila oculto,
así, si puedes, curras a escondidas».

Así los ayudantes de los cocineros
con tenedores dentro de la salsa
hunden la carne para que no flote.

«Agáchate», me dijo el buen maestro,
«para que no te vean, en el suelo;
que te cubra un saliente de la piedra;

según sostiene el diablo, allí el «sí» se obtiene por dinero, en sentido contrario al que la justicia impondría.

v. 48 *El santo Rostro* era un crucifijo bizantino con un Cristo de madera negra que estaba en la iglesia de San Martino; los diablos le advierten al nuevo condenado, sarcásticamente, que allí no hay ningún crucifijo para orar; según otros, se burlan de él porque su cara está negra de alquitrán.

v. 49 *Serchio*: río de Lucca.

63 e per nulla offension che mi sia fatta,
non temer tu, ch'i' ho le cose conte,
perch'altra volta fui a tal baratta».

66 Poscia passò di là dal co del ponte;
e com'el giunse in su la ripa sesta,
mestier li fu d'aver sicura fronte.

69 Con quel furore e con quella tempesta
ch'escono i cani a dosso al poverello
che di subito chiede ove s'arresta,

72 usciron quei di sotto al ponticello,
e volser contra lui tutt'i runcigli;
ma el gridò: «Nessun di voi sia fello!

75 Innanzi che l'uncin vostro mi pigli,
traggasi avanti l'un di voi che m'oda,
e poi d'arruncigliarmi si consigli».

78 Tutti gridaron: «Vada Malacoda!»;
per ch'un si mosse - e li altri stetter fermi -
e venne a lui dicendo: «Che li approda?».

81 «Credi tu, Malacoda, qui vedermi
esser venuto», disse 'l mio maestro,
«sicuro già da tutti vostri schermi,

y por cualquier ofensa que me hagan,
no temas tú, que yo esto lo conozco,
pues ya estuve en peleas como esta».

Después pasó la extremidad del puente;
y apenas al llegar al margen sexto,
necesitó tener frente segura.

Con el mismo furor y la violencia
de perros que se lanzan al mendigo
que entonces pide allí donde se para,

salieron ellos de abajo del puente,
y contra él volvieron sus tridentes;
pero él gritó: «¡Ninguno sea malvado!

Antes de que me atrapen con sus pinches
que se adelante alguno que me oiga,
y después sí, discutan si me ensartan».

Todos gritaron: «¡Que vaya Malacoda!»,
por lo que uno se acercó -los demás, quietos-
diciendo al caminar: «¿De qué le sirve?».

«¿Crees tú, Malacoda, que me ves
haber llegado aquí», dijo el maestro,
«ya a salvo de todos sus obstáculos,

v. 65 *margen sexto*: el límite entre el quinto y el sexto foso.

v. 66 *tener frente segura*: mostrar actitud de seguridad.

vv. 67-69 Se compara a Virgilio con un *mendigo* que, acercándose a una casa a pedir, se detiene a causa de los perros (en este caso, los diablos) que se abalanzan contra él.

v. 76 *Malacoda* («mala cola») es el nombre del primer diablo con el que habla Virgilio en el borde de este foso, que según algunos sugiere (como en el caso de la cola de Gerión), el peligro del fraude.
v. 78 *¿De qué le sirve?*: Malacoda muestra una actitud ambigua: avanza hacia Virgilio, pero al mismo tiempo niega que va a ayudarlo.

84 sanza voler divino e fato destro?
Lascian' andar, ché nel cielo è voluto
ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro».

87 Allor li fu l'orgoglio sì caduto,
ch'e' si lasciò cascar l'uncino a' piedi,
e disse a li altri: «Omai non sia feruto».

90 E 'l duca mio a me: «O tu che siedì
tra li scheggion del ponte quatto quatto,
sicuramente omai a me ti riedi».

93 Per ch'io mi mossi e a lui venni ratto;
e i diavoli si fecer tutti avanti,
sì ch'io temetti ch'ei tenesser patto;

96 così vid'io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sé tra nemici cotanti.

99 I' m'accostai con tutta la persona
lungo 'l mio duca, e non torceva li occhi
da la sembianza lor ch'era non buona.

102 Ei chinavan li raffi e «Vuo' che 'l tocchi»,
diceva l'un con l'altro, «in sul groppone?».
E rispondien: «Sì, fa che gliel'accocchi».

105 Ma quel demonio che tenea sermone
col duca mio, si volse tutto presto
e disse: «Posa, posa, Scarmiglione!».

vv. 94-96 Dante compara su estado de ánimo, pasando al lado de los diablos armados de tridentes, al de los sobrevivientes al sitio de Caprona, castillo cercano a Pisa que había sido conquistado por lucanos y florentinos güelfos en 1289, poco después de la batalla de Campaldino: habiéndose rendido, los soldados atravesaban las filas

84 sin divina voluntad y buen destino?
Déjanos ir, que en el cielo se quiere
que el camino salvaje muestre a otro».

87 Entonces le bajó tanto el orgullo,
que el tridente a sus pies dejó caer,
y dijo a los demás: «Que no lo hieran».

90 Y a mí mi guía: «Oh tú que estás a gachas
bien chato allá entre las piedras del puente,
ven hacia mí tranquilamente ahora».

93 Por eso me moví, y a él fui rápido;
pero todos los diablos avanzaron,
y yo temí que el pacto no cumplieran;

96 así vi tener miedo a los soldados
que rendidos salían de Caprona,
al verse allí entre tantos enemigos.

99 Con todo el cuerpo entonces yo me puse
junto a mi guía, y la vista no quitaba
de sus semblantes, que no eran nada bueno.

102 Inclínaban los pinches y «¿Lo toco»,
le decía uno a otro, «sobre el lomo?».
Y respondían: «Sí, ¡pégale un golpe!».

105 Pero el diablo que había conversado
con mi maestro, se volvió veloz,
y dijo: «¡Para, para, Scarmiglione!».

enemigas con temor de que no se respetara el pacto según el cual conservarían la vida. Habiendo participado de esa acción militar, el narrador afirma que así lo vio.

v. 105 *Scarmiglione*: el nombre de este diablo sugiere el significado de «desgreñado» o de «que arranca el pelo».

Poi disse a noi: «Più oltre andar per questo
iscoglio non si può, però che giace
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.

E se l'andare avante pur vi piace,
andatevene su per questa grotta;
presso è un altro scoglio che via face.

Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compié che qui la via fu rotta.

Io mando verso là di questi miei
a riguardar s'alcun se ne sciorina;
gite con lor, che non saranno rei».

«Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina»,
cominciò elli a dire, «e tu, Cagnazzo;
e Barbariccia guidi la decina.

Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,
Ciriatto sannuto e Graffiacane
e Farfarello e Rubicante pazzo.

vv. 112-114 Dada la localización horaria de *Inf*XX 124-129, el diablo asegura que en el momento en que murió Cristo y tembló la tierra (el viernes santo de 1266, años antes del momento en que tiene lugar la conversación, al mediodía) se rompió el puente que atraviesa el foso (cfr. Comentario al Canto).

Y a nosotros nos dijo: «No se puede
seguir por este puente, ya que está
abajo el arco sexto hecho pedazos.

Si quieren proseguir de todos modos,
caminen por encima de esta costa;
hay otro puente cerca que atraviesa.

Ayer, a cinco horas más que ahora,
mil doscientos con sesenta y seis años
pasaron desde que cayó el camino.

Yo mando allí a algunos de los míos
que controlen que nadie salga al aire;
vayan con ellos: no serán malvados».

«Adelántate, Alichino, y Calcabrina»,
empezó él a decir, «y tú, Cagnazzo;
que Barbariccia guíe a la patrulla.

Y vengan Libicocco y Draghignazzo,
colmilludo Ciriatto y Graffiacane
y Farfarello y Rubicante loco.

vv. 118-123 Salvo el caso de *Alichino*, nombre tradicional del diablo en el teatro medieval y de *Farfarello*, que recuerda el francés antiguo *Farfadet*, el resto de los nombres, inventados por Dante probablemente en base a apellidos toscanos de la época, sugieren significados: *Calcabrina*, «pisa escarcha», según algunos con el sentido de «persona de experiencia, que ha pisado muchas nieves»; *Cagnazzo*, «perrazo» o, según otros, «color hocico de perro»; *Barbariccia*, «barba rizada»; *Libicocco*, «tempestuoso» (como el viento *sciocco*); *Draghignazzo*, «dragón grande y peligroso»; *Ciriatto*, «cerdo» o «con forma de cerdo»; *Graffiacane*, «arañaperro»; *Rubicante*, «pelirrojo» o, según otros, «rabioso».

Cercate 'ntorno le boglienti pane;
costor sian salvi infino a l'altro scheggio
che tutto intero va sovra le tane».

«Omè, maestro, che è quel ch'i' veggio?»,
diss'io, «deh, sanza scorta andianci soli,
se tu sa' ir; ch'i' per me non la cheggio».

Se tu se' sì accorto come suoli,
non vedi tu ch'e' digrignan li denti
e con le ciglia ne minaccian duoli?».

Ed elli a me: «Non vo' che tu paventi;
lasciali digrignar pur a lor senno,
ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti».

Per l'argine sinistro volta dienno;
ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca, per cenno;
ed elli avea del cul fatto trombetta.

La brea hirviente miren todo en torno;
que estos lleguen a salvo al otro puente
que todo entero va sobre los fosos».

«Ay, maestro mío, ¿qué es lo que yo veo?»,
dije, «Vayamos solos, sin escolta:
tú sabes ir, por mí yo no la quiero».

Si estás atento como siempre sueles,
¿no ves cómo ellos rechinan los dientes,
y con los ojos hacen amenazas?».

Me respondió: «No quiero que tú temas;
déjalos rechinar como ellos quieran:
lo hacen por los hervidos dolorosos».

Antes de dar la vuelta por la izquierda
la lengua entre los dientes apretaron
todos como señal hacia su guía,
y él hizo de su culo una trompeta.

vv. 137-139 Como un ejército, antes de ponerse en marcha, el grupo de diablos espera la señal de su jefe, que los exhorta a moverse a través de una flatulencia.

COMENTARIO A *INFERNO XXI*

Dante y Virgilio siguen hablando, no sabemos de qué: el libro no nos cuenta todo lo que sucede, sino sólo aquello que es relevante para nuestra formación. La mención del género *comedia* en apertura del Canto (v. 2), en continuidad con el término *introcque* que cierra el anterior, nos prepara para el tono de este episodio extraordinario y justifica el memorable verso final.

Desde lo alto del puente, los viajeros se detienen a mirar la quinta *bolgia*: su oscuridad es sorprendente aun en el oscuro Infierno; una brea caliente y espesa cubre el fondo del foso, y sugiere el carácter oculto del pecado que aquí se castiga: la *baratteria*, la corrupción del poder público, que según los comentaristas antiguos consiste en vender y comprar aquello que debería obtenerse sin costo.

Si bien Dante ve el alquitrán quieto, sólo alterado por burbujas en la superficie, compara el ámbito viscoso con el dinámico astillero de Venecia. De ese modo, anticipa la vivacidad del episodio que tendrá lugar en breve.

En efecto, de pronto Virgilio advierte un peligro, y atrae a Dante hacia él: por su mismo puente llega corriendo un diablo, que transporta un nuevo condenado como un carnicero carga una res.

Los viajeros asisten entonces, en silencio, a la escena que se desarrolla cuando el demonio lanza al pecador desde el puente, anunciando que se trata de un magistrado, y expresando su apuro por volver a buscar más corruptos a aquella ciudad en la cual, sostiene con entusiasmo, el dinero transforma el no en sí. Dante y Virgilio no parecen comprender del todo las palabras del demonio, por lo que el escritor no agrega ninguna aclaración acerca de la identidad y la culpa del nuevo condenado. Pero los comentaristas antiguos completan el texto con datos que los peregrinos no podían

tener: el recién llegado es Martino Bottai, un magistrado corrupto de Lucca que murió precisamente en la noche entre el viernes y el sábado santo de 1300, cuando —según se deduce de los vv. 112-114— los viajeros estaban cruzando el octavo círculo.

Se trata de una escena que, con un anacronismo, podríamos llamar hiperrealista: el lector recibe lo percibido por el personaje Dante, que en su rol de testigo ocular sólo puede narrar lo que vio y oyó, parcial y fragmentario como todo testimonio real. Pero los indicios acerca del horario y de la ciudad de origen permiten integrar esos fragmentos de realidad con el conocimiento de la crónica. Nunca en otro texto ha habido tal contigüidad entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Quienes hayan asistido, en Lucca, al funeral de Martino Bottai, al leer la *Comedia* han podido reconstruir qué le estaba sucediendo a su alma mientras ellos velaban el cuerpo.

El recién llegado se hunde en el alquitrán, y de inmediato sale a la superficie. Ahora Dante ve que otros diablos, que antes se escondían bajo el puente, le clavan sus pinches mientras le advierten con sarcasmo que aquí deberá seguir robando, si puede, bajo la brea caliente. Con un símil de gran realismo, el poeta nos presenta a los diablos como ayudantes de un cocinero que hunden la carne con sus tenedores en la salsa (vv. 55-57), retomando una imagen de la iconografía popular que parece haber inspirado varios de los rasgos de esta tropa indisciplinada y revoltosa.

Viendo por segunda vez en el viaje un ejército de demonios, Virgilio le indica a Dante que se quede escondido en el puente, y baja solo al foso. Los diablos se abalanzan hacia él como perros hacia un pordiosero. Él pide tratar con uno solo, y todos gritan que vaya Malacoda; de este modo comenzamos a conocer, junto con Dante, los nombres de los demonios *Malebranche*, que son un invento dantesco.

Malacoda avanza hacia Virgilio, pero al mismo tiempo, en una suerte de aparte teatral —o tal vez dirigiéndose a sus compañeros—, niega la docilidad de su gesto: *¿De qué le sirve?* Ante el obstáculo, Virgilio usa el habitual argumento contundente del carácter providencial del viaje. El diablo, vencido, deja caer el tridente, y Virgilio le indica a Dante que ya puede salir de su escondite. Asustado, el peregrino se acerca a su guía, pasando entre los adversarios como ya hicieron sus enemigos lucanos en Caprona. Dado que él mismo fue acusado injustamente de *baratteria* (cfr. Cronología), el recuerdo de la situación biográfica invertida (allí Dante formaba parte de los vencedores armados) tal vez permita otorgarle al asedio de los demonios un sentido de parodia del asedio que el peregrino sufrió en esta vida, desarmado en medio de enemigos que, durante el largo episodio, adquirirán un aspecto risible y grotesco.

Los diablos dan una información que es nueva para Virgilio: el próximo puente está roto, desde el terremoto que siguió a la muerte de Cristo. La precisión de los detalles no requeridos, que como se verá obedece a la voluntad de darle verosimilitud al discurso, precisa la fecha del viaje, ya anticipada por la mención al plenilunio en el canto anterior, y permite también la identificación de Martino Bottai: siguiendo el Evangelio de Lucas, Dante establece la muerte de Cristo el viernes santo del año 34 a las 12 hs (cfr. *Cv* IV xxiii 9-11); deducimos que si, como dice Malacoda, desde ese momento pasaron 1266 años y 19 horas (*ayer, a cinco horas más que ahora*), en el momento del diálogo de los peregrinos con los diablos son las 7 de la mañana del sábado santo: Dante ha comenzado su viaje el viernes santo, lo que favorece su asociación con la Pasión de Cristo. Si bien, como sabemos, Virgilio estuvo en la ciudad de Dite (*Inf* IX 25-27) y por lo tanto cree conocer el camino, su límite reside en el hecho histórico más trascendente, cristiano, posterior a su otro descenso.

Malacoda ordena a una patrulla de diablos que escolte a los peregrinos. La actitud de los demonios, sin embargo, no los hace dignos de confianza. Dante, que ha vivido entre los hombres de su tiempo, advierte la hipocresía de sus gestos y teme que estén tramando algo. El noble e íntegro Virgilio, en cambio, confía en ellos (vv. 127-135).

Con una inusual y descarada llamada militar, la patrulla se pone en movimiento. Según algunos estudiosos, la flatulencia, que consiste en una expulsión irreverente de gas mefítico, significa una contrafigura del soplo vivificador del Espíritu. La cómica milicia se define también, por oposición, como la inversión cómica de la milicia angelica que los diablos formaron antes de la rebelión. Tal vez no sean necesarias, en este caso, las sutilezas de la interpretación: la cómica teatralidad del lenguaje se justifica en virtud de la materia, y nos recuerda que en el segundo verso del Canto, en efecto, Dante nos advirtió acerca del género del poema. El episodio se suspende entre las sospechas de Dante y las certezas de Virgilio. Continuará.

XXII

Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,
3 e talvolta partir per loro scampo;

corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
6 fedir torneamenti e correr giostra;

quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
9 e con cose nostrali e con istrane;

né già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
12 né nave a segno di terra o di stella.

Noi andavam con li diece demoni.
Ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa
15 coi santi, e in taverna coi ghiottoni.

Pur a la pegola era la mia 'ntesa,
per veder de la bolgia ogne contegno
18 e de la gente ch'entro v'era incesa.

Come i dalfini, quando fanno segno
a' marinar con l'arco de la schiena
21 che s'argomentin di campar lor legno,

v. 4 *saqueadores*: soldados que destruían las ciudades sometidas; *aretinos*: a través del vocativo, Dante recuerda su participación en la batalla de Campaldino (cfr. Cronología).

v. 8 *señales de castillo*: señales de humo o fuegos que se hacían desde las torres.

XXII

Yo vi ponerse en marcha a caballeros
y empezar el combate y formar filas
y alguna vez batirse en retirada;

saqueadores, oh aretinos, vi en su tierra,
y vi hacer incursiones a caballo,
6 golpear en los torneos, correr justas,

a veces con trompetas o campanas,
tambores y señales de castillo,
9 con cosas nuestras y también foráneas;

pero nunca con corneta tan extraña
vi mover caballería, infantería
12 ni nave por señal de estrella o tierra.

Con diez diablos nosotros caminábamos.
¡Compañía feroz! Pero con santos
15 en la iglesia y con bribones en la fonda.

Yo prestaba atención siempre a la brea,
para ver todo aspecto de esa fosa
18 y la gente que adentro se quemaba.

Como delfines que a los marineros
hacen señas con el arco de la espalda
21 de que se esfuercen por salvar sus barcos,

vv. 14-15 *Pero con santos [...] en la fonda*: refrán popular con el que el Dante escritor justifica su cercanía con los demonios.

vv. 19-21 Se creía que los delfines, al saltar mostrando el lomo, anunciaban tormenta.

talor così, ad alleggiar la pena,
mostrav'alcun de' peccatori 'l dosso
24 e nascondeva in men che non balena.

E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso
stanno i ranocchi pur col muso fuori,
27 sì che celano i piedi e l'altro grosso,

sì stavan d'ogne parte i peccatori;
ma come s'appressava Barbariccia,
30 così si ritraén sotto i bollori.

I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
uno aspettar così, com'elli 'ncontra
33 ch'una rana rimane e l'altra spiccia;

e Graffiacan, che li era più di contra,
li arruncigliò le 'mpegolate chiome
36 e trassel sù, che mi parve una lontra.

I' sapea già di tutti quanti 'l nome,
sì li notai quando fuorono eletti,
39 e poi ch'e' si chiamaro, attesi come.

«O Rubicante, fa che tu li metti
li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi!»,
42 gridavan tutti insieme i maladetti.

E io: «Maestro mio, fa, se tu puoi,
che tu sappi chi è lo sciagurato
45 venuto a man de li avversari suoi».

de ese modo, para aliviar la pena,
mostraba a veces la espalda un pecador
y se hundía veloz como un relámpago.

Como en un pozo de agua sobre el borde
con el hocico afuera están las ranas,
escondiendo su cuerpo hasta las patas,

así estaban allí los pecadores;
pero apenas llegaba Barbariccia,
se sumergían en la brea hirviendo.

Yo vi, y tengo aún escalofríos,
a uno que esperaba como a veces
una rana se queda y la otra salta;

Graffiacane, que enfrente lo tenía,
clavó el tridente en su pelo pegoteado
y después lo levantó como a una nutria.

Yo conocía ya el nombre de todos:
cuando eran elegidos los noté,
y oí después cuando entre ellos se llamaban.

«¡Oh Rubicante, apoya encima de él
tus pezuñas para despellejarlo!»,
gritaban todos juntos los malditos.

Y yo: «Maestro mío, si tú puedes,
averigua quién es el desgraciado
que cayó en manos de sus adversarios».

v. 45 *adversarios*: los diablos, llamados con el término bíblico que se atribuye a Lucifer.

Lo duca mio li s'accostò allato;
domandollo ond'ei fosse, e quei rispuose:
48 «I' fui del regno di Navarra nato.

Mia madre a servo d'un signor mi puose,
che m'avea generato d'un ribaldo,
51 distruggitor di sé e di sue cose.

Poi fui famiglia del buon re Tebaldo;
quivi mi misi a far baratteria,
54 di ch'io rendo ragione in questo caldo».

E Ciriatto, a cui di bocca uscia
d'ogne parte una sanna come a porco,
57 li fé sentir come l'una sdruscia.

Tra male gatte era venuto 'l sorco;
ma Barbariccia il chiuse con le braccia
60 e disse: «State in là, mentr'io lo 'nforco».

E al maestro mio volse la faccia;
«Domanda», disse, «ancor, se più disii
63 saper da lui, prima ch'altri 'l disfaccia».

Lo duca dunque: «Or di: de li altri rii
conosci tu alcun che sia latino
66 sotto la pece?». E quelli: «I' mi partii,

v. 48 Según los comentadores antiguos, se trata de un tal Ciampolo del que no se tienen más noticias que las que da Dante.

Al lado se le puso mi maestro;
le preguntó de dónde era, y él le dijo:
«Soy oriundo del reino de Navarra.

Mi madre me hizo siervo de un señor;
con un vago me había generado,
51 destructor de sí mismo y de sus cosas.

Fui de la corte del buen rey Tebaldo;
en ella me entregué a la corrupción;
54 por la que pago en este hervor mi deuda».

Y Ciriatto, al que salían de la boca
colmillos a los lados como a un puerco,
le hizo sentir cómo uno lastimaba.

El ratón había caído en malas garras;
lo encerró entre sus brazos Barbariccia,
60 y dijo: «No se acerquen, mientras lo sostengo».

Y aquel volvió la cara a mi maestro:
«Pregúntale», le dijo, «si más quieres
63 saber de él, antes que otro lo destroce».

Mi guía entonces: «Dime: entre los malos
que están bajo la brea, ¿sabes de alguien
66 que sea italiano?». Y él: «Yo me alejé

v. 52 *Fui de la corte*: traduce a *fui famiglia*, que tiene el sentido latino de «entrar al servicio (en este caso de un rey) y adquirir su confianza»; *Tebaldo*: probablemente Thibaut II, rey de Navarra entre el 1253 y 1270, celebrado por el trovador Rutebeuf.

v. 58 Refrán popular, equivalente a «caer en malas manos».

poco è, da un che fu di là vicino.
 Così foss'io ancor con lui coperto,
 69 ch'i' non temerei unghia né uncino!».

E Libicocco «Troppo avem sofferto»,
 disse; e preseli 'l braccio col runciglio,
 72 sì che, stracciando, ne portò un lacerto.

Draghignazzo anco i volle dar di piglio
 giuso a le gambe; onde 'l decurio loro
 75 si volse intorno intorno con mal piglio.

Quand'elli un poco rappaciatì fuoro,
 a lui, ch'ancor mirava sua ferita,
 78 domandò 'l duca mio sanza dimoro:

«Chi fu colui da cui mala partita
 di' che facesti per venire a proda?»
 81 Ed ei rispuose: «Fu frate Gomita,

quel di Gallura, vassel d'ogne froda,
 ch'ebbe i nemici di suo donno in mano,
 84 e fé sì lor, che ciascun se ne loda.

Danar si tolse e lasciollì di piano,
 sì com'e' dice; e ne li altri uffici anche
 87 barattier fu non picciol, ma sovrano.

v. 74 *Decurio*: sarcásticamente, el jefe de los diez diablos.

v. 81 *Fray Gomita*: vicario sardo del juez de Pisa Nino Visconti;
Gallura: una de las cuatro jurisdicciones en que los pisanos habían
 dividido a Cerdeña.

recién de uno que era de allá cerca.
 ¡Ah, si estuviera aún con él cubierto,
 no temería garras ni tridente!».

Y Libicocco dijo: «Es demasiado»,
 agarrándole el brazo con el pinche,
 72 y al rasgarlo se quedó con un pedazo.

Draghignazzo también quiso pegarle
 en las piernas; por lo que el decurio
 75 miró a su alrededor con mal semblante.

Cuando ellos un poco se calmaron,
 al que su herida estaba aún mirando
 le preguntó mi guía sin demora:

«¿Quién fue aquel que dejaste por tu mal,
 según dices, al subir hasta la costa?»
 Respondió: «Fray Gomita, de Gallura,

el receptáculo de todo fraude,
 trató a los enemigos de su amo
 de tal manera que lo elogian todos.

Tomó dinero, y los exoneró,
 como él dice; y en todos sus oficios
 87 no fue poco corrupto sino sumo.

v. 85 *exoneró*: fórmula jurídica que designaba la absolución luego
 de un juicio sumario; aquí, irónicamente, se usa para indicar que el
 corrupto dejó escapar a los detenidos a cambio de dinero.

Usa con esso donno Michel Zanche
di Logodoro; e a dir di Sardigna
90 le lingue lor non si sentono stanche.

Omè, vedete l'altro che digrigna;
i' direi anche, ma i' temo ch'ello
93 non s'apparecchi a grattarmi la tigna».

E 'l gran proposto, vòlto a Farfarello
che stralunava li occhi per fedire,
96 disse: «Fatti 'n costà, malvagio uccello!».

«Se voi volete vedere o udire»,
ricominciò lo spaurato appresso,
99 «Toschi o Lombardi, io ne farò venire;

ma stieno i Malebranche un poco in cesso,
si ch'ei non teman de le lor vendette;
102 e io, seggendo in questo loco stesso,

per un ch'io son, ne farò venir sette
quand'io suffolerò, com'è nostro uso
105 di fare allor che fori alcun si mette».

Cagnazzo a cotal motto levò 'l muso,
crollando 'l capo, e disse: «Odi malizia
108 ch'elli ha pensata per gittarsi giuso!».

vv. 88-89 *Michele Zanche* / *de Logodoro*: vicario del rey Enzo (hijo natural de Federico II) en Logodoro (al noroeste de Cerdeña), de quien sólo se sabe que fue corrupto como su compañero de pena; murió asesinado en 1275 por el yerno Branca Doria (cfr. *Inf* XXXIII 134-147).

Lo frequenta el señor Michele Zanche
de Logodoro; y no se cansan nunca
de conversar sus lenguas de Cerdeña.

Ay, miren cómo aquel otro rechina:
yo seguiría hablando pero temo
que él esté por rascarme la urticaria».

Y el comandante, viendo a Farfarello
que, ansioso por herir, los ojos revoleaba,
le dijo: «¡Vuelve atrás, maldito pájaro!».

«Si ustedes quieren escuchar o ver»,
el asustado comenzó a decir
«toscanos o lombardos, yo les traigo;

pero los Malebranche retrocedan,
para que ellos no teman sus venganzas;
y yo, siguiendo en este mismo sitio,

por uno que soy, traeré otros siete
cuando yo silbe, como acostumbremos
hacer cuando se asoma alguno afuera».

Cagnazzo entonces levantó el hocico,
y dijo sacudiendo la cabeza:
«¡Qué malicia inventó para irse abajo!».

v. 99 Dado que Virgilio le había preguntado si bajo la brea había italianos, y hasta el momento el condenado le habló de sardos (es decir, de una zona cercana a lo que se consideraba Italia), ahora les ofrece traer toscanos o lombardos, es decir italianos de las regiones de Dante y Virgilio.

v. 103 *siete*: número con valor indeterminado, equivalente a «muchos» (cfr. *Mateo* 8, 21).

Ond'ei, ch'avea lacciuoli a gran divizia,
rispuose: «Malizioso son io troppo,
111 quand'io procuro a' mia maggior trestizia».

Alichin non si tenne e, di rintoppo
a li altri, disse a lui: «Se tu ti cali,
114 io non ti verrò dietro di gualoppo,

ma batterò sovra la pece l'ali.
Lascisi 'l collo, e sia la ripa scudo,
117 a veder se tu sol più di noi vali».

O tu che leggi, udirai nuovo ludo:
ciascun da l'altra costa li occhi volse,
120 quel prima, ch'a ciò fare era più crudo.

Lo Navarrese ben suo tempo colse;
fermò le piante a terra, e in un punto
123 saltò e dal proposto lor si sciolse.

Di che ciascun di colpa fu compunto,
ma quei più che cagion fu del difetto;
126 però si mosse e gridò: «Tu se' giunto!».

Ma poco i valse: ché l'ali al sospetto
non potero avanzar; quelli andò sotto,
129 e quei drizzò volando suso il petto:

v. 110 El condenado explota la polisemia de los términos *malicia* y *malizioso*, que Cagnazzo había usado para referirse al engaño que, según advierte, implica el ofrecimiento del corrupto; él, en cambio, desvía el uso de la palabra a la maldad que supone engañar a sus propios compañeros de pena.

Y aquel, que muchas trampas conocía,
respondió: «Soy realmente malicioso,
ya que causo a los míos mayor pena».

Alichino no aguantó y en desacuerdo
con los otros le dijo: «Si tú bajas,
no correré detrás de ti al galope:

las alas moveré sobre la brea.
Vayamos, y que el borde sea escudo,
a ver si vales tú más que nosotros».

Oh tú que lees, oirás un nuevo juego:
todos miraron desde la otra costa,
primero el que antes era más reacio.

El navarrés aprovechó el momento;
los pies fijó en el piso, y en un punto
saltó y se liberó del comandante.

Todos con culpa entonces se abatieron,
y más aquel que del error fue causa;
por eso se movió y gritó: «¡Te tengo!».

Pero no pudo: al miedo con sus alas
no logró superar; él se fue abajo
y aquel enderezó volando el pecho;

v. 120 *el que...*: Cagnazzo (cfr. vv. 107-108); el hecho de que ahora sea el primero en aceptar es significativo del carácter voluble y poco confiable de los demonios.

v. 125 *aquel que del error fue causa*: Alichino, que había propuesto el juego (vv. 112-117).

non altrimenti l'anitra di botto,
quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa,
132 ed ei ritorna sù crucciato e rotto.

Irato Calcabrina de la buffa,
volando dietro li tenne, invaghito
135 che quei campasse per aver la zuffa;

e come 'l barattier fu disparito,
così volse li artigli al suo compagno,
138 e fu con lui sopra 'l fosso ghermito.

Ma l'altro fu bene sparvier grifagno
ad artigliar ben lui, e amendue
141 cadder nel mezzo del bogliente stagno.

Lo caldo sghermitor subito fue;
ma però di levarsi era neente,
144 sì avieno inviscate l'ali sue.

Barbariccia, con li altri suoi dolente,
quattro ne fé volar da l'altra costa
147 con tutt'i raffi, e assai prestamente

di qua, di là discesero a la posta;
porser li uncini verso li 'mpaniati,
150 ch'eran già cotti dentro da la crosta.
E noi lasciammo lor così 'mpacciati.

del mismo modo el pato de repente,
cuando el halcón se acerca, se sumerge,
y este vuelve a subir molesto y triste. 132

Furioso Calcabrina por la burla,
detrás en vuelo los siguió, deseando
que se salvara para dar pelea; 135

y cuando aquel corrupto se ocultó,
volvió las garras a su compañero,
y se enganchó con él sobre la fosa. 138

Pero también fue halcón feroz el otro
y lo aferró a su vez, y los dos juntos
en el pantano hirviente se cayeron. 141

En seguida el calor los despegó;
pero por el pegote de sus alas
no había forma de que se elevaran. 144

Barbariccia, afligido como el resto,
a cuatro hizo volar de la otra costa
con todos los tridentes, y muy pronto 147

de aquí y de allá bajaron a sus puestos
con los tridentes hacia los pringosos
que ya estaban cocidos en su crosta;
y en medio de ese trance los dejamos. 150

v. 135 Calcabrina quiere que Ciampolo logre hundirse, para poder pelearse con Alichino.

COMENTARIO A *INFERNO XXII*

Una serie de tercetos de tono marcial, que se revela irónico, insiste al comienzo del canto en recordar el final del anterior: Dante destina doce versos de registro alto al gesto soez que describió en registro bajo. No sólo las señales que se enumeran eran comunes en las ciudades italianas de la época: se trata de un uso paródico de un tópico codificado en el género medieval de los *placer*; la crítica indica uno de Folgore di San Gimignano y otro de Bertran de Born muy similares.

A partir del v. 13, Dante vuelve al tono cómico y realista del octavo círculo. Una gran visibilidad caracteriza a la descripción de esta *bolgia*, que los peregrinos recorren escoltados por los diablos. Los pecadores son comparados con ranas; su posición nos informa que el foso de alquitrán no tiene bordes definidos, sino que la altura va disminuyendo progresivamente hacia el centro. Tal ausencia de límites claros podría simbolizar la fácil extensión de la corrupción del ámbito público.

Las almas de los *barattieri* no se resignan a su suerte. Intentan quemarse lo menos posible en la brea, por lo que *se asoman* todo lo posible, y se hunden del todo sólo cuando pasan los diablos; así, arriesgan continuamente la tortura de los tridentes. Uno de ellos tarda más que los demás en saltar, y es atrapado por *Graffiaccane*. El Dante personaje asistirá, a partir de aquí, a una escena sorprendente que el Dante escritor narrará con maestría, siempre atento a seguir el punto de vista del primero: así, luego de nombrar al demonio *que en frente lo tenía* al navarrés (v. 34), aclara que había oído cómo los diablos se llamaban entre sí (vv. 37-39).

Emocionados ante la nueva presa, los torpes guardianes del foso querían despedazarla. Pero Dante aprovecha para tener información directa de un condenado. El diablo comandante lo protege momentáneamente de sus compa-

ñeros, permitiéndole contar su historia. Cuando Virgilio le pregunta si bajo la brea hay corruptos italianos, el condenado suspira por estar de nuevo allí: sabemos de este modo que esa condición es preferible a la de caer en manos de los diablos. Luego de nombrar a algunos pecadores oriundos de Cerdeña, intenta hundirse en el alquitrán, ofreciendo traer italianos a la superficie; según afirma, los pecadores suelen emerger y llamar con un silbido a los demás en el caso de que no haya guardianes cerca. A través de este relato, accedemos a la cotidianeidad dinámica de la *bolgia*, motivada por la poca eficiencia de los diablos.

Ante la propuesta del Ciampolo, los demonios reaccionan desordenada e impulsivamente; también entre ellos hay individuos: unos se dejan tentar más que otros por la posibilidad de participar en el *nuevo juego*. Aunque algunos advierten el engaño, termina prevaleciendo la opinión errada: distrayéndose de su tarea, aun quienes se oponían a soltar al navarrés terminan involucrados en la trampa vergonzosa. Dos de ellos caen en el alquitrán. Se sugiere así el peligro de contagio de la corrupción del poder público: quienes deberían controlar terminan manchándose de la misma brea. En ese sentido, la dificultad de los diablos para elevarse (vv. 142-144) podría simbolizar la de mantenerse inmune en un sistema degradado.

Mientras los diablos están ocupados en sacar a sus compañeros del alquitrán, Dante y Virgilio se alejan de ellos, y siguen su camino ya sin la temible escolta.

XXIII

Taciti, soli, sanza compagna
n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,
3 come frati minor vanno per via.

Vòlt'era in su la favola d'Isopo
lo mio pensier per la presente rissa,
6 dov'el parlò de la rana e del topo;

ché più non si pareggia 'mo' e 'issa'
che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia
9 principio e fine con la mente fissa.

E come l'un pensier de l'altro scoppia,
così nacque di quello un altro poi,
12 che la prima paura mi fé doppia.

Io pensava così: «Questi per noi
sono scherniti con danno e con beffa
15 sì fatta, ch'assai credo che lor nòi.

Se l'ira sovra 'l mal voler s'agguetta,
ei ne verranno dietro più crudeli
18 che 'l cane a quella lievre ch'elli acceffa».

v. 3 Según se lee en las crónicas, los frailes franciscanos caminaban uno detrás del otro, meditando en silencio.

vv. 4-6 La fábula a la que se hace referencia, muy difundida en la Edad Media, cuenta cómo un ratón le pide ayuda a una rana para cruzar un río, y esta, fingiendo querer ayudarlo, le ata una pata a una suya y al llegar a la zona de más corriente, se hunde para ahogarlo; pero un ave rapaz que ve al ratón en la superficie, lo caza arrastrando con él a la rana que estaba bajo el agua.

XXIII

Callados, solos, ya sin compañía
caminábamos uno atrás del otro
como frailes menores por la calle.

Mi memoria a la fábula de Esopo
iba a causa de la riña que había visto,
en que habló de la rana y el ratón;

porque más no se parecen ya y ahora
que esta y aquella, si con mente atenta
se vinculan su fin y su principio.

Y como un pensamiento de otro brota,
así nació de aquel otro después,
que el miedo que tenía me hizo doble.

Yo pensaba: «Por nuestra causa ellos
fueron burlados con tal vergüenza y daño,
que creo que estarán muy disgustados.

Si la ira se anuda a la maldad
más crueles vendrán ellos por nosotros
que el perro cuando ya muerde a la liebre».

v. 7 En italiano, *mo* y *issa* son perfectos sinónimos, pertenecientes a hablas regionales distintas: el primero, aun vivo en los dialectos centromeridionales; el segundo, antiguo, perteneciente al dialecto de Lucca, en Toscana, y de Lombardía.

v. 9 *su fin y su principio*: el comienzo de la fábula, con la intención de engaño de la rana, con el comienzo del engaño de Ciampolo (o, según otros, en referencia a la intención de Alichino), y su fin también similar, en que engañador y engañado terminan hundidos. La moraleja de la fábula en el *Liber Esopi* es común a la que podría extraerse de la escena infernal: *in laqueum fraudator cadit ipse suum* [el fraudulento cae en la trampa que él mismo preparó].

Già mi sentia tutti arricciar li peli
de la paura e stava in dietro intento,
21 quand'io dissi: «Maestro, se non celi

te e me tostamente, i' ho pavento
d'i Malebranche. Noi li avem già dietro;
24 io li 'magino sì, che già li sento».

E quei: «S'i' fossi di piombato vetro,
l'immagine di fuor tua non trarrei
27 più tosto a me, che quella dentro 'mpetro.

Pur mo venieno i tuo' pensier tra 'miei,
con simile atto e con simile faccia,
30 sì che d'intrambi un sol consiglio fei.

S'elli è che sì la destra costa giaccia,
che noi possiam ne l'altra bolgia scendere,
33 noi fuggirem l'imaginata caccia».

Già non compié di tal consiglio rendere,
ch'io li vidi venir con l'ali tese
36 non molto lungi, per volerne prendere.

Lo duca mio di subito mi prese,
come la madre ch'al romore è desta
39 e vede presso a sé le fiamme accese,

che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
42 tanto che solo una camiscia vesta;

vv. 26-27 Virgilio declara que con la misma velocidad con que, si fuera un espejo (*emplomado vidrio*), reflejaría la imagen de Dante, su pensamiento recibe los de él; el verbo *atraer* traduce el italiano

Sentía que mis pelos se erizaban
por el miedo; mirando atrás atento,
dije: «Maestro, si no nos escondes

rápido a ti y a mí, me asustan mucho
los Malebranche. Atrás ya los tenemos;
24 tanto los imagino, que los oigo».

Y él: «Si yo fuera de emplomado vidrio
tu imagen exterior yo no atraería
27 con más velocidad que la interior.

Tu pensamiento ya se unía al mío,
iguales en la acción y en el aspecto:
30 con ambos ya tomé una decisión.

Si la costa derecha está inclinada
de modo que podamos descender,
33 huiremos de la caza imaginada».

No había terminado de decirlo,
que los vi con las alas extendidas,
36 no lejos, que venían a agarrarnos.

Mi guía me tomó rápidamente,
como madre despierta por un ruido
39 que ve cerca las llamas encendidas,

y toma al hijo y huye y ni siquiera,
cuidando más de él que de ella misma,
42 se detiene a ponerse un camisón,

impetrare, que según algunos significa «obtener», y según otros «grabar como en la piedra». En cualquiera de los casos, la idea es que Virgilio sabe todo lo que Dante piensa y siente.

e giù dal collo de la ripa dura
supin si diede a la pendente roccia,
che l'un de' lati a l'altra bolgia tura.

Non corse mai sì tosto acqua per doccia
a volger ruota di molin terragno,
quand'ella più verso le pale approccia,

come 'l maestro mio per quel vivagno,
portandosene me sovra 'l suo petto,
come suo figlio, non come compagno.

A pena fuoro i piè suoi giunti al letto
del fondo giù, ch'e' furon in sul colle
sovresso noi; ma non lì era sospetto:

ché l'alta provedenza che lor volle
porre ministri de la fossa quinta,
poder di partirs'indi a tutti tolle.

Là giù trovammo una gente dipinta
che giva intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembiante stanca e vinta.

Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fassi.

y desde lo alto de la orilla dura
se dejó caer de espaldas por las piedras
que limitan de un lado el otro foso.

Jamás tan rápido fue en canal el agua
hacia la rueda de un molino en tierra,
cuando a las palas ella más se acerca,

como el maestro mío por el borde,
a mí llevándome sobre su pecho,
como al hijo, no como a un compañero.

Apenas con sus pies tocó la cuenca
del fondo, ellos llegaron a la cima
sobre nosotros, pero allí no eran temibles;

ya que la alta providencia que los puso
como ministros de esa quinta fosa,
el poder les quitó de salir de ella.

Una gente pintada había allí
que con pasos muy lentos caminaba,
llorando débil, vencida en el aspecto.

Llevaban capas con capuchas bajas
ante los ojos, hechas de igual modo
de las que hacen en Cluny para los monjes.

vv. 44-45 Virgilio, con Dante en sus brazos, se tira a la pendiente que hace de límite con el sexto foso.

v. 47 *molino en tierra*: a diferencia de los molinos que estaban en el centro del río, cuyas palas se movían con la corriente, los que estaban en la orilla dependían de la pendiente del agua.

v. 63 Los monjes benedictinos de Cluny, en Borgoña, usaban túnicas vistosas, cuyo lujo había criticado San Bernardo (cfr. *Ep* I ii) y aparecerá también en el *Decameron* (I 7); en muchos manuscritos se lee, en cambio, *Cologna* (ciudad sobre el Reno en cuyo monasterio se usaban largas capas).

Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
che Federigo le mettea di paglia.

Oh in eterno faticoso manto!
Noi ci volgemmo ancor pur a man manca
con loro insieme, intenti al tristo pianto;

ma per lo peso quella gente stanca
venia sì pian, che noi eravam nuovi
di compagnia ad ogne mover d'anca.

Per ch'io al duca mio: «Fa che tu trovi
alcun ch'al fatto o al nome si conosca,
e li occhi, sì andando, intorno movi».

E un che 'ntese la parola tosca,
di retro a noi gridò: «Tenete i piedi,
voi che correte sì per l'aura fosca!

Forse ch'avrai da me quel che tu chiedi».
Onde 'l duca si volse e disse: «Aspetta,
e poi secondo il suo passo procedi».

Ristetti, e vidi due mostrar gran fretta
de l'animo, col viso, d'esser meco;
ma tardavali 'l carico e la via stretta.

Quando fuor giunti, assai con l'occhio bieco
mi rimiraron senza far parola;
poi si volsero in sé, e dicean seco:

Tan doradas son por fuera que encandilan;
pero adentro, puro plomo, y tan pesadas
que las de Federico eran de paja.

66

¡Oh manto que fatiga eternamente!
Giramos otra vez hacia la izquierda
con ellos, escuchando el triste llanto;

69

pero ellos agotados por el peso
caminaban tan lento, que teníamos
una nueva compañía a cada paso.

72

«Trata de ver», dije a mi guía, «a alguno
que por nombre o sus actos sea famoso:
los ojos, mientras sigues, mueve en torno».

75

Uno entonces que oyó el hablar toscano,
nos gritó desde atrás: «Los pies detengan,
ustedes que en el aire oscuro corren.

78

Quizá te pueda dar lo que tú pides».
El guía se volvió y me dijo: «Espera
y después sigue al ritmo de su paso».

81

Me detuve y vi a dos que por su rostro
mostraban tener prisa de alcanzarme
pero tardaban por la carga y la vía estrecha.

84

Con los ojos torcidos al llegar
callados me miraron mucho tiempo;
y después se empezaron a decir:

87

v. 65-66 «En comparación, las que hacía poner Federico [para castigar a los acusados de crímenes de lesa majestad] parecían de paja»; se hace referencia al hábito que se atribuía a Federico II de uabia (creencia que hoy se considera falsa, como tantas otras que en ambiente güelfo difamaban al emperador) de condenar a los cri-

minales a vestir una gruesa capa de plomo y luego derretirla sobre ellos, causándoles una muerte lenta y dolorosa.

v. 85 *con los ojos torcidos*: probablemente porque a causa del peso de las capuchas no pueden torcer el cuello; además la mirada oblicua sugiere la ausencia de frontalidad de los hipócritas.

90 «Costui par vivo a l'atto de la gola;
e s'e' son morti, per qual privilegio
vanno scoperti de la grave stola?».

93 Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio
de l'ipocriti tristi se' venuto,
dir chi tu se' non avere in dispregio».

96 E io a loro: «I' fui nato e cresciuto
sovra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa,
e son col corpo ch'i' ho sempre avuto.

99 Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
quant'i' veggio dolor giù per le guance?
e che pena è in voi che sì sfavilla?».

102 E l'un rispuose a me: «Le cappe rance
son di piombo sì grosse, che li pesi
fan così cigolar le lor bilance.

105 Frati godenti fummo, e bolognesi;
io Catalano e questi Loderingo
nomati, e da tua terra insieme presi

108 come suole esser tolto un uom solingo,
per conservar sua pace; e fummo tali,
ch'ancor si pare intorno dal Gardingo».

v. 88 Por cómo Dante respira, el condenado percibe que está vivo.

vv. 91-92 *al colegio de los tristes hipócritas*: al lugar en que se reúnen (en contraste irónico con el colegio de cardenales) los hipócritas, caracterizados como tristes como en *Mateo* 6 16.

v. 102 Se comparan sintéticamente los gemidos de los condenados con el chirrido de las balanzas a causa del exceso de peso.

vv. 103-108 Los *frailes gaudentes* pertenecían a una orden religiosa y militar, los Caballeros de la Virgen, reinstituida a mediados del siglo XIII por aristócratas de la Emilia Romana con la intención de pacificar las luchas internas de las ciudades; el adjetivo *godenti* (participio presente de *godere*: «que gozan») es aquí de uso irónico. Quien habla es *Catalano* de los Malavolti, importante político güelfo, llamado por

«Por la garganta, este parece vivo;
y ¿por cuál privilegio, si son muertos,
no llevan el pesado manto encima?».

Y luego a mí: «Toscano que al colegio
de los tristes hipócritas viniste,
a decirnos quién eres no te niegues».

Y yo: «Nací y crecí en la gran ciudad
que está sobre el hermoso río Arno,
y llevo el cuerpo que he tenido siempre.

¿Y ustedes quiénes son, que les gotea
dolor en las mejillas como veo?,
¿y qué pena en ustedes brilla tanto?».

«Las capas amarillas», dijo uno,
«son de plomo y tan gruesas, que los pesos
hacen chirriar así a sus balanzas.

Frailes gaudentes fuimos, boloñeses;
yo Catalano y este Loderingo
de nombre, y tu ciudad nos tomó juntos,

como suele tomarse un hombre solo,
en defensa de su paz; y cómo fuimos,
aún cerca del Gardingo puede verse.

los florentinos en 1266 junto con *Loderingo* de los Andalò, gibelino, para evitar los desórdenes que estaban derivando de la derrota de Manfredi en Benevento (cfr. Introducción: «La Italia de Dante»), tarea para la cual solía *tomarse un hombre solo*: en este caso, para garantizar la imparcialidad de la gestión, se enviaron representantes de las distintas facciones; según se declara aquí (aunque hoy no se considera del todo cierto), hipócritamente, lo que Catalano y Loderingo hicieron en cambio fue favorecer a los güelfos (que se habían fortalecido por esa derrota), y por lo tanto llevar guerra en vez de paz a Florencia. Las consecuencias de esto se veían aún en el *Gardingo*, antigua torre que daba nombre a la zona en que vivían los Uberti, gibelinos, donde en la fecha del poema todavía había restos de sus casas destruidas.

Io cominciai: «O frati, i vostri mali...»;
 ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse
 111 un, crucifisso in terra con tre pali.

Quando mi vide, tutto si distorse,
 soffiando ne la barba con sospiri;
 114 e 'l frate Catalan, ch'a ciò s'accorse,

mi disse: «Quel confitto che tu miri,
 consigliò i Farisei che convenia
 117 porre un uom per lo popolo a' martiri.

Attraversato è, nudo, ne la via,
 come tu vedi, ed è mestier ch'el senta
 120 qualunque passa, come pesa, pria.

E a tal modo il socero si stenta
 in questa fossa, e li altri dal concilio
 123 che fu per li Giudei mala sementa».

Allor vid'io maravigliar Virgilio
 sovra colui ch'era disteso in croce
 126 tanto vilmente ne l'eterno essilio.

Poscia drizzò al frate cotal voce:
 «Non vi dispiaccia, se vi lece, dirci
 129 s'a la man destra giace alcuna foce

vv. 115-117 La perífrasis se refiere a Caifás, el sumo sacerdote judío que aconsejó al Sanedrín que se sacrificara a alguien para el bien del pueblo, antes que arriesgar rebeliones y consiguientes represiones: los versos dantescos se basan en *Juan* 11, 49-50. Su condena como hipócrita es coherente con la caracterización de los fariseos, y supone que el argumento del bien público que aducía Caifás escondía motivaciones de casta y de facción política.

Yo comencé: «Oh hermanos, sus dolores...»,
 y callé, porque a mi vista llegó uno
 crucificado en el piso con tres palos.

Cuando me vio, se retorció del todo,
 soplándose la barba con suspiros;
 114 y el fraile Catalano, que lo vio,

me dijo: «Ese clavado que tú miras,
 dijo a los fariseos que pusieran
 117 a un hombre en el martirio por el pueblo.

Desnudo, en el camino atravesado
 está como tú ves, y es necesario
 que sienta el peso de todos los que pasan.

Del mismo modo el suegro está sufriendo
 en esta fosa, y los otros del concilio
 123 que a los judíos fue mala semilla».

Entonces vi a Virgilio sorprenderse
 por aquel que extendido estaba en cruz
 126 de tan vil modo en el exilio eterno.

Después dirigió al fraile estas palabras:
 «Tengan a bien, si pueden, indicarnos
 129 si hay un paso inclinado a la derecha

v. 121 *el suegro*: Anás, que precedió a Caifás en el sumo sacerdocio; interrogó a Jesús y se lo envió a él.

v. 123 De esa muerte derivó la destrucción del templo por parte de Tito, y a raíz de ella la diáspora.

vv. 124-126 Virgilio se sorprende porque había bajado a este círculo antes de la muerte de Cristo, y por lo tanto está viendo por primera vez a Caifás.

onde noi amendue possiamo uscirci,
 sanz'a costringer de li angeli neri
 che vegnan d'esto fondo a dipartirci».

Rispuose adunque: «Più che tu non speri
 s'appressa un sasso che da la gran cerchia
 si move e varca tutt'i vallon feri,

salvo che 'n questo è rotto e nol coperchia;
 montar potrete su per la ruina,
 che giace in costa e nel fondo soperchia».

Lo duca stette un poco a testa china;
 poi disse: «Mal contava la bisogna
 colui che i peccator di qua uncina».

E 'l frate: «Io udi' già dire a Bologna
 del diavol vizi assai, tra ' quali udi'
 ch'elli è bugiardo e padre di menzogna».

Appresso il duca a gran passi sen gî,
 turbato un poco d'ira nel sembiante;
 ond'io da li 'ncarcati mi parti'
 dietro a le poste de le care piante.

vv. 140-141 Virgilio expresa sobriamente su desazón al comprobar que el diablo Malacoda (el *que ensarta allí*, en el foso de al lado, a los *pecadores*) le había mentido.

que a nosotros permita la salida,
 sin que obliguemos a los negros ángeles
 a venir a sacarnos de este fondo».

Dijo: «Más cerca de lo que tú esperas
 hay un puente que en la gran muralla
 empieza y cruza los feroces valles,

salvo que acá está roto y no lo cubre;
 podrán pasar subiendo por las ruinas
 del borde, que en el fondo se amontonan».

El guía bajó un poco la cabeza;
 dijo después: «Mal nos contó la cosa
 aquel que ensarta allí a los pecadores».

Y el fraile: «Yo en Bolonia escuché hablar
 de los vicios del diablo, entre los cuales
 que miente, y que es el padre del engaño».

Entonces se fue el guía a grandes pasos
 algo turbado de ira en el semblante;
 y así de los cargados me alejé
 sobre las huellas de los pies queridos.

v. 142 Hipócritamente, el condenado se burla de Virgilio mencionando la ciudad universitaria Bolonia, sede de debates teológicos, como fuente de un saber común que Virgilio debería poseer. *Que el diablo es mentiroso* se dice en Juan 8, 44.

COMENTARIO A *INFERNO XXIII*

Este es un canto de contrastes. El silencio con que se abre, a diferencia del canto anterior, refleja el cambio de estado de ánimo de Dante, que pasa del miedo a la reflexión: a través del recuerdo de la fábula de Esopo, el peregrino llega a la conclusión de que la burla de los diablos puede tener consecuencias para él y Virgilio, y el escritor anticipa, por medio del personaje del ratón de la fábula, la relación entre el fraude y la hipocresía.

La ansiedad de Dante contrasta con la pausada respuesta de Virgilio (vv. 25-33), signo del contraste simbólico entre la parte irracional del hombre, expresada a través de los pelos erizados de Dante, y la racional, que a partir de los mismos elementos toma decisiones y actúa.

La respuesta de Virgilio presenta, a través de la imagen del espejo, la transparencia y la inmediatez de la comunicación con el discípulo, que contrastará, en la segunda parte del canto, con la actitud indirecta y opaca de los condenados.

Mezclando los pensamientos de Dante con los suyos, Virgilio lo abraza como una madre salva al hijo de un incendio, y ambos caen por la pendiente, límite entre la quinta y la sexta *bolgia*: una serie de encabalgamientos (vv. 52-53, 53-54) suspende los versos que narran cómo, apenas Dante y Virgilio están a salvo, los diablos se están asomando sobre ellos. Ya en la nueva zona, la velocidad de la caída contrasta con la extremada lentitud del paso de los hipócritas, debida al peso que cargan eternamente.

Como ha sido notado, el contrapaso de las capas doradas puede haber sido motivado por una etimología popular del término *hipócrita*, según la cual derivaría de *yper*, que significa «sobre», y *crisis*, que significa «oro»: oro que encandila en la superficie, escondiendo algo vil en su interior. Que se trate de plomo puede estar relacionado, según algunos estudiosos, con la práctica común de los alquimistas, que intentaban

convertir precisamente el plomo en oro. La misma idea de engañosa belleza externa aparece en el Evangelio de Mateo: «¡Ay de vosotros, escribas y fariseos hipócritas, que sois semejantes a sepulcros blanqueados, que por fuera parecen bonitos, pero por dentro están llenos de huesos de muertos y de toda inmundicia!» (Mateo 23, 27). No casualmente, Dante usa el término *fariseos* por primera vez en este Canto (v. 116). El llanto, la lentitud, la mirada torcida parecen en cambio remitir al *Policrático* de Juan de Salisbury.

Las comparaciones con clérigos (vv. 62-63), y el hecho de que los únicos personajes con los que habla Dante sean frailes, sugieren un fuerte vínculo entre la Iglesia y la hipocresía, asociada también a los sacerdotes judíos (vv. 112-123). Los condenados tienen una capucha sobre los ojos, que suelen considerarse la ventana del alma, por lo que miran de costado. Antes de dirigirse a Dante, hablan de él entre sí. Luego se presentan como hombres políticos cuya hipocresía dañó a Florencia. La respuesta del peregrino queda suspendida en el vocativo, con realismo teatral; la visión de Caifás, crucificado en el suelo, sorprende también a Virgilio. Es evidente que el célebre hipócrita merece un castigo individual, que recuerda la gravedad de su culpa y se acrecienta con el paso de todos los demás.

Virgilio pide explicaciones para llegar al próximo puente, que según le había dicho Malacoda *atravesael foso* (*InfXXI* 111). La respuesta del condenado le revela, y nos revela, que no era cierto: también el próximo puente está roto. Comprendemos que los diablos, además de controlar a los pecadores, son ellos mismos fraudulentos. Con marcados rasgos coloquiales (*la cosa, ensarta*), Virgilio expresa su contrariedad. De nuevo, el límite de su conocimiento está asociado con la muerte de Cristo. Y la parcial victoria de los diablos en un viaje providencial podría simbolizar que el auxilio de la gracia divina no impide del todo las tentaciones y sus riesgos.

Viendo a Virgilio cabizbajo, el fraile Catalano comenta la mala fama de los diablos con afabilidad hipócrita. Turbado de ira, con el fraile o tal vez consigo mismo, Virgilio se aleja sin contestar. Dante lo sigue, apoyando sus pies en las huellas queridas: con un último rasgo de ternura, el escritor declara la persistencia de la autoridad del maestro y de su amor por él.



Los hipócritas.

XXIV

- In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprava
3 e già le notti al mezzo dì sen vanno,
quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
5 ma poco dura a la sua penna tempra,
lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna
9 biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia;
12 poi riede, e la speranza ringavagna,
veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro
15 e fuor le pecorelle a pascere caccia.
Così mi fece sbigottir lo mastro
quand'io li vidi sì turbare la fronte,
18 e così tosto al mal giunse lo 'mpiaistro;
ché, come noi venimmo al guasto ponte,
lo duca a me si volse con quel piglio
21 dolce ch'io vidi prima a piè del monte.

v. 1 En el período en que el año nació hace poco (*es jovencito*): entre el 21 de enero y el 21 de febrero, que corresponde a la constelación de Acuario.

vv. 2-3 *sus crines*: sus rayos.

v. 3 En el Hemisferio Norte, en ese período las noches se van acortando, es decir acercándose al momento en que durarán la mitad del día (*mediodía*). La perífrasis de los tres primeros versos indica el invierno.

XXIV

- En la parte del año jovencito
en que el sol templó sus crines bajo Acuario
y las noches ya van al mediodía,
cuando la escarcha que está sobre la tierra
copia la imagen de su hermana blanca,
6 mas la punta de su pluma dura poco,
el joven campesino escaso de forraje
se levanta, y ve el campo todo blanco
por lo que se golpea la cadera,
9 vuelve a la casa; aquí y allá se queja,
como el pobre que no sabe cómo hacer;
vuelve a salir, y recupera la esperanza
12 al ver que al mundo le cambió la cara
en poco tiempo, y toma su bastón,
y saca a sus ovejas a pastar.
15 Así me dio temor ver al maestro
turbarse de tal modo en el aspecto,
y así, veloz, al mal vino el remedio;
18 pues al llegar al puente destruido,
a mí se volvió el guía con el gesto
dulce que yo había visto al pie del monte.
21

vv. 4-6 La escarcha imita a la nieve (*su hermana blanca*) pero a diferencia de ella, pinta por poco tiempo ya que *la punta de su pluma dura poco*.

v. 12 *recupera*: traduce el italiano *ringavagna*, literalmente «vuelve a poner en una cesta», en la que se ponía el pan; la metáfora del verbo sugiere la relación entre el estado de ánimo del campesino y su necesidad de alimento.

Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
 eletto seco riguardando prima
 24 ben la ruina, e diedemi di piglio.

E come quei ch'adopera ed estima,
 che sempre par che 'nnanzi si proveggia,
 27 così, levando me sù ver' la cima

d'un ronchione, avvisava un'altra scheggia
 dicendo: «Sovra quella poi t'aggrappa;
 30 ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia».

Non era via da vestito di cappa,
 ché noi a pena, ei lieve e io sospinto,
 33 potavam sù montar di chiappa in chiappa.

E se non fosse che da quel precinto
 più che da l'altro era la costa corta,
 36 non so di lui, ma io sarei ben vinto.

Ma perché Malebolge inver' la porta
 del bassissimo pozzo tutta pende,
 39 lo sito di ciascuna valle porta

che l'una costa surge e l'altra scende;
 noi pur venimmo al fine in su la punta
 42 onde l'ultima pietra si scoscende.

La lena m'era del polmon sì munta
 quand'io fui sù, ch'ì non potea più oltre,
 45 anzi m'assisi ne la prima giunta.

v. 31 La observación se refiere a que el camino sobre las piedras no podía ser recorrido por gente vestida con mantos largos, y tal vez sugiere que no era apto para los hipócritas del foso que se describen en el canto anterior.

Abrió los brazos, después de decidir
 dentro de sí, mirando muy bien antes
 el puente roto, y me tomó con fuerza. 24

Y como quien actúa y evalúa,
 y a las cosas parece anticiparse,
 así, ayudándome a alcanzar la cima 27

de una gran roca, miraba ya otra piedra
 y me decía: «Agárrate de aquella;
 pero prueba si puede sostenerte». 30

No era un camino para andar con capa,
 así que apenas, él leve y yo empujado,
 podíamos subir de piedra en piedra. 33

Y si no fuera porque de aquel borde
 era más corta que del otro la pendiente,
 no sé él, pero yo me habría rendido. 36

Pero como Malebolge hacia la puerta
 del bajísimo pozo está inclinado,
 la posición de cada valle implica 39

que un borde más se eleve y otro baje;
 llegamos al final sobre la punta
 de la cual la última piedra se desprende. 42

Tanto había exprimido a mis pulmones
 que ya en lo alto me faltaba el aire,
 y apenas pude, entonces, me senté. 45

vv. 34-35 Como se explica en los vv. 37-40, a causa de la pendiente descendiente de Malebolge, los bordes de cada foso no son iguales, sino que el borde interno de cada uno es más bajo que el exterior (este —que divide el séptimo del octavo foso—, por el que están descendiendo ahora, es más corto que el anterior, por el cual se tiraron para huir de los diablos).

«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;

sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.

E però leva sù; vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.

Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia».

Leva' mi allor, mostrandomi fornito
meglio di lena ch'i' non mi sentia,
e dissi: «Va, ch'i' son forte e ardito».

Su per lo scoglio prendemmo la via,
ch'era ronchioso, stretto e malagevole,
ed erto più assai che quel di pria.

Parlando andava per non parer fievole;
onde una voce uscì de l'altro fosso,
a parole formar disconvenevole.

Non so che disse, ancor che sovra 'l dosso
fossi de l'arco già che varca quivi;
ma chi parlava ad ire pareva mosso.

v. 51 Se trata de imágenes bíblicas (*Sab* 5, 15) y clásicas (*En* V 740).

vv. 53-54 Literalmente, si el ánimo insiste en continuar a pesar del cansancio y el peso del cuerpo; simbólicamente, el espíritu es invencible si no se deja caer en las tentaciones del cuerpo (acerca del sentido de la reprimenda de Virgilio, cfr. Comentario al Canto).

v. 55 Según algunos, Virgilio se refiere a la subida que deberán hacer

«Ahora debes dejar toda pereza»,
dijo el maestro; «porque sobre plumas,
la fama no se obtiene, ni entre mantas;

sin la cual quien consume su vivir,
tal vestigio de sí deja en la tierra,
como humo en aire y en el agua espuma.

Arriba entonces: vence la fatiga,
con el ánimo que batallas vence,
si su cuerpo pesado no lo agobia.

Escalera más larga hay que subir;
no basta haber dejado atrás a aquellos.
Si tú me entiendes, que te sea útil».

Me levanté, mostrándome provisto
de más aire de lo que me sentía,
y dije: «Vamos: tengo fuerzas y ánimo».

Emprendimos la senda sobre el puente,
que era escarpado, estrecho y trabajoso,
mucho más empinado que el de antes.

Yo iba hablando para no parecer débil,
cuando una voz salió del otro foso,
que era incapaz de articular palabras.

No sé qué dijo, por más que en la cima
del arco que atraviesa yo ya estaba:
el que habló parecía estar moviéndose.

desde el centro de la Tierra hasta la superficie del Hemisferio Sur (*Inf* XXXIV); según otros, a la subida de la montaña del Purgatorio. El sentido no cambia, ni literal ni simbólicamente: a partir de que Dante se aleja del Infierno, su viaje será siempre ascendente.

v. 63 Evidentemente, a medida que se descende, los puentes son cada vez más difíciles de transitar.

72 Io era vòlto in giù, ma li occhi vivi
non poteano ire al fondo per lo scuro;
per ch'io: «Máestro, fa che tu arrivi

75 da l'altro cinghio e dismantiam lo muro;
ché, com'i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro».

78 «Altra risposta», disse, «non ti rendo
se non lo far; ché la dimanda onesta
si de' seguir con l'opera tacendo».

81 Noi discendemmo il ponte da la testa
dove s'aggiugne con l'ottava ripa,
e poi mi fu la bolgia manifesta:

84 e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa.

87 Più non si vanti Libia con sua rena;
ché se chelidri, iaculi e faree
produce, e cencri con anfisibena,

90 né tante pestilenzie né sì ree
mostrò già mai con tutta l'Etiopia
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.

v. 70 *vivos*: la sintaxis del pasaje consiente distintas interpretaciones; el adjetivo puede modificar a *ojos*, indicando que, estando Dante con su cuerpo corruptible, sus sentidos no son suficientes para que vea el fondo del foso; o bien, como participio del verbo («no llegaban vivos»), puede tener el sentido de «eficaces», es decir que *no podían* llegar al fondo con su fuerza visiva en acto. Se traduce de modo de conservar la ambigüedad del original.

vv. 84-86 El desierto (la *arena*) de Libia tenía fama de contener las más variadas razas de serpientes: la fuente es la *Metamorfosis* IV ovidiana, donde se narra que cuando Perseo pasó sobre sus arenas,

Hacia abajo miré, pero los ojos vivos
no llegaban al fondo por lo oscuro;
dije entonces: «Maestro, intenta ir

al otro borde y bajemos el muro;
que así como oigo desde aquí y no entiendo,
así sin distinguir abajo veo».

«Otra respuesta», dijo, «no te doy
sino el hacer; ya que el pedido honesto
debe seguirse, en silencio, con la acción».

Descendimos del puente hasta su extremo
adonde se une con el borde octavo,
y ante mi vista el foso se ofreció;

y vi allí adentro una caterva horrible
de serpientes, de tan monstruoso tipo
que la sangre aún me altera su recuerdo.

Ya no se jacte Libia de su arena;
pues si quelidros, yáculas, fareas
produce, y cencros con anfesibenas,

ni tantas pestilencias ni venenos
jamás mostró con Etiopía entera
ni con toda la zona del Mar Rojo.

llevando la cabeza de la Medusa, de esta cayeron gotas de sangre que en el suelo se convirtieron en serpientes; estas, incluso sumadas a las de Etiopía y el desierto de Arabia (*cerca del Mar Rojo*) de los vv. 88 y 89, según la declaración del poeta no igualan a las que vio en el foso, cuya fuente es el libro IX de la *Farsalia* de Lucano; según se lee en ese libro, los *quelidros* se arrastran en un hilo de humo, las *yáculas* tienen alas, las *fareas* van marcando el camino con la cola, los *cencros* avanzan en línea recta, las *anfesibenas* tienen dos cabezas (una en cada extremo del cuerpo).

v. 87 *pestilencias y venenos*: animales pestilentes y venenosos.

Tra questa cruda e tristissima copia
corrëan genti nude e spaventate,
93 sanza sperar pertugio o elitropia:

con serpi le man dietro avean legate;
quelle ficcavan per le ren la coda
96 e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.

Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
99 là dove 'l collo a le spalle s'annoda.

Né O sì tosto mai né I si scrisse,
com'el s'accese e arse, e cener tutto
102 convenne che cascando divenisse;

e poi che fu a terra sì distrutto,
la pulver si raccolse per sé stessa
105 e 'n quel medesimo ritornò di butto.

Così per li gran savi si confessa
che la fenice more e poi rinasce,
108 quando al cinquecentesimo anno appressa;

erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
111 e nardo e mirra son l'ultime fasce.

v. 92 *heliotropo*: piedra a la que los lapidarios medievales atribuían virtudes mágicas, entre las cuales la de antídoto contra el veneno de las serpientes.

vv. 105-111 Según afirman los científicos (Herodoto, Plinio, Claudiano, Brunetto Latini) y los poetas antiguos (fundamentalmente Ovidio), que Dante llama aquí *grandes sabios*, el ave Fénix se regenera solo; se alimenta sólo de gotas de incienso y amomo; al cumplir

Entre tal multitud cruel y dañina
corría gente desnuda y asustada,
sin esperanza de escondite o heliotropo;

atrás las manos serpientes les ataban
que ciñendo con la cola y la cabeza
los riñones, adelante se enlazaban.

Y de repente a uno en nuestro borde,
se le lanzó un reptil atravesándolo
donde el cuello se anuda con los hombros.

Ni una «o» ni una «i» se escribió nunca
tan rápido como él prendió y ardió,
y se volvió cenizas al caer;

cuando estuvo en la tierra ya deshecho,
por sí solo se unió de nuevo el polvo,
y volvió a ser él mismo así de golpe.

Fue declarado por los grandes sabios
que el ave Fénix muere así y renace
cuando están por pasar quinientos años;

no se nutre de trigo ni de hierba,
sólo con gotas de incienso y de amomo,
y mirra y nardos son su nido último.

cinco siglos de vida se construye un nido donde termina su vida; el sol incendia el nido, el ave se quema y después renace de sus cenizas (cfr. *Met XV* 392-402).

vv. 111-113 Como el epiléptico, cuyas crisis tenían una explicación popular (*por fuerza de un demonio*) y una fisiológica (por una *obstrucción* de las venas, que impedía el paso de los espíritus del corazón hacia el cerebro).

- E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
114 o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
117 ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era 'l peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant'è severa,
120 che cotai colpi per vendetta croscia!
Lo duca il domandò poi chi ello era;
per ch'ei rispuose: «Io piovvi di Toscana,
123 poco tempo è, in questa gola fiera.
Vita bestial mi piacque e non umana,
si come a mul ch'ì' fui; son Vanni Fucci
127 bestia, e Pistoia mi fu degna tana».
E io al duca: «Dilli che non mucci,
e domanda che colpa qua giù 'l pinse;
130 ch'io 'l vidi omo di sangue e di crucci».
E 'l peccator, che 'ntese, non s'infinse,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
132 e di trista vergogna si dipinse;
poi disse: «Più mi duol che tu m'hai colto
ne la miseria dove tu mi vedi,
135 che quando fui de l'altra vita tolto.

vv. 124-125 Vanni Fucci, hijo ilegítimo (*mulo*) de un noble de Pistoia, según las crónicas era un hombre violento que participó como gúelfo negro en las guerras civiles de su ciudad; en 1295 fue condenado

- Y como aquel que cae sin saber cómo,
por fuerza de un demonio que lo tira,
114 o por otra obstrucción que lo domina
que al levantarse, alrededor se vuelve
todo extraviado por la gran angustia
117 que ha sufrido, y suspira mientras mira,
ya parado así estaba el pecador.
¡Oh potencia de Dios, cuánto es severa,
120 que tales golpes lanza por venganza!
El guía entonces le preguntó quién era;
y él respondió: «Lloví hace poco tiempo,
123 a esta zanja feroz desde Toscana.
Vida bestial, no humana, me gustó
como mulo que fui; soy Vanni Fucci
127 bestia, y Pistoia fue mi digna gruta».
Y yo a mi guía: «Dile que no escape;
pregúntale qué culpa aquí lo trajo,
130 pues lo hacía sanguinario y rencoroso».
Y el pecador, que oyó, no se ocultó
y dirigió hacia mí su ánimo y rostro,
132 pintándose de una vergüenza triste;
y dijo: «Más me duele que me hayas sorprendido
en la miseria adonde tú me ves,
135 que cuando fui arrancado de la vida.

por bandido y homicida. El epíteto *bestia*, según los comentadores antiguos, tal vez fue un sobrenombre real.

v. 135 Dado que Dante lo ve en este círculo, el condenado no puede negar la evidencia de su pecado.

- Io non posso negar quel che tu chiedi;
 in giù son messo tanto perch'io fui
 138 ladro a la sagrestia d'i belli arredi,
 e falsamente già fu apposto altrui.
 Ma perché di tal vista tu non godi,
 141 se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
 apri li orecchi al mio annunzio, e odi.
 Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
 144 poi Fiorenza rinova gente e modi.
 Tragge Marte vapor di Val di Magra
 ch'è di torbidi nuvoli involuto;
 147 e con tempesta impetüosa e agra
 sovra Campo Picen fia combattuto;
 ond'ei repente spezzerà la nebbia,
 150 sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.
 E detto l'ho perché doler ti debbia!».

vv. 136-138 Vanni Fucci confiesa estar entre los ladrones (o sea, entre los fraudulentos) y no entre los violentos (como Dante hubiera esperado encontrarlo) por haber robado el tesoro de la capilla de San Iacopo de la catedral de Pistoia, hecho del cual había sido acusado injustamente otro (posiblemente Rampino Forese) que corrió el riesgo de ser colgado. Más tarde se supo la verdad, y uno de los cómplices de Vanni Fucci fue condenado a muerte; él escapó, y probablemente sólo después de su muerte (en marzo de 1300) se probó su participación.

vv. 142-143 En un primer momento, en Pistoia disminuye la cantidad de güelfos negros; la profecía alude al triunfo de los güelfos blancos en mayo de 1301, con el apoyo de los blancos florentinos, y a las habituales consecuencias de persecuciones y violencias que sufrirá la facción vencida. Después Florencia cambia de gobierno

- Yo no puedo negar lo que preguntas;
 tan abajo estoy puesto por robar
 los ornamentos de la sacristía,
 138 y falsamente fue acusado otro.
 Pero para que no goces de esta vista
 si un día sales del oscuro sitio,
 141 abre a mi anuncio las orejas, y oye:
 Antes Pistoia de negros adelgaza;
 Florencia luego renueva gente y modos.
 144 Saca Marte un vapor de Val di Magra
 que con oscuras nubes está envuelto;
 con áspera y violenta tempestad
 147 sobre Campo Picens habrá combate;
 y de repente romperá la niebla,
 por lo que todo blanco será herido.
 150 ¡Y te lo dije para que te duela!».

(*gente y modos*): a fines de 1301 toman el poder los güelfos negros, con el apoyo de Carlo de Valois (cfr. Introducción: «La Italia de Dante»).

vv. 144-149 En su último tramo, la profecía se vuelve más oscura. *Marte* (el dios de la guerra) extraerá un rayo (*un vapor* de fuego) de la Lunigiana (*Val di Magra*), y con violencia se combatirá en *Campo Picens* (referencia geográfica que tiene su fuente en Salustio, y que por error en la Edad Media se identificaba con el territorio de Pistoia), hasta que el rayo romperá las nubes, hiriendo a todos los blancos. Se refiere a la guerra del ejército de Lucca y de los güelfos negros florentinos, conducido por el marqués de Lunigiana, Moroello Malaspina (que correspondería al rayo), contra Pistoia. La derrota de esta ciudad implicaría más tarde la ruina de los exiliados florentinos blancos (*todo blanco será herido*).

COMENTARIO A *INFIERNO XXIV*

Una extensa analogía de estilo sublime, rico en rimas raras y equívocas, separa el episodio del sexto foso de la llegada al séptimo: para describir el cambio de la expresión de Virgilio y el propio estado de ánimo a causa de este, Dante recurre a la fresca imagen del campo pintado por la escarcha y el rápido paso de la desesperación del campesino, enfatizada por los encabalgamientos, a su alivio al comprobar que lo blanco que ve no es nieve. Se anuncian así, desde el comienzo del Canto, algunos elementos del largo episodio de los ladrones: el contraste entre la velocidad de los hechos (en este caso, el cambio de semblante del maestro) y la lentitud detallada de su narración; el tema de la metamorfosis, que será central en el contrapaso de los condenados del séptimo foso; la virtuosa pobreza del campesino, esforzado en el alimento de su rebaño, que se opondrá a la riqueza de los ladrones florentinos, revelada recién en los primeros versos del Canto XXVI.

Como la blancura del campo se diluye, se diluye rápidamente la ira de Virgilio, al llegar al montículo de piedras que le fue anunciado: el hecho de que recupere su estado de ánimo habitual —aquel con el que socorrió a Dante en la selva— en el momento en que confirma el engaño de los diablos, es un indicio de que el enojo no se dirigía tanto a estos como a sí mismo, que circunstancialmente había fallado en su rol de guía.

Los peregrinos cruzan al nuevo sector infernal no por un puente, sino caminando sobre sus ruinas. Por primera vez en el viaje, Dante debe vencer la gravedad, y se sienta, cansado por el esfuerzo. Virgilio se lo reprocha con dureza inusual, subrayando el aspecto moral del gesto de Dante: unido al hecho de que también al salir de la selva se movió hacia el monte *tras descansar un poco el cuerpo débil* (*Inf* I 28), intuimos que *el ánimo* del viajero se deja agobiar por el cuerpo (v. 54);

como antes de entrar al inframundo (*Inf* II 43-48), también aquí Virgilio se presenta, además de todas sus valencias de personaje, como una parte del alma de Dante.

No es casual que la exhortación de Virgilio a vencer el cansancio con *el ánimo que batallas vence* esté vinculada con la futura fama de Dante: puesto que le espera el exilio, la enseñanza de este episodio deberá beneficiarlo también al volver al mundo, para no dejarse vencer por el dolor y la fatiga, y escribir la obra a la que está destinado. El tema de la fama, además, remite al mundo clásico al que pertenecen los poetas que Dante desafiará ante las metamorfosis del próximo canto (*Inf* XXV 94-99): según algunos críticos, es probable que el poeta moderno haya tenido en la memoria a Horacio, que en la Epístola II sostiene que *qui studet optatam cursu contingere metam multa tulitfettique puer, sudavit et alsit* [quien intenta alcanzar la meta deseada, debió soportar de joven muchas fatigas, y mucho obró sudando y sufriendo]. En el discurso de Virgilio, la conclusión de la relación causal entre esfuerzo y fama poética es imperativa, y de fácil generalización: el verso 52, *e però leva sù, vinci l'ambascia*, ha pasado a la lengua italiana como proverbio.

En la reprimenda de Virgilio hay otro elemento significativo: según le recuerda a Dante, lo espera una subida mayor a la que acaba de superar. Independientemente del referente que se atribuya a esa *escalera más larga* (cfr. nota a v. 55), el maestro advierte que esta corta subida es menor que la que los espera. Si se tratara de la altísima montaña del Purgatorio, la advertencia tendría el valor simbólico de que no es suficiente alejarse del mal, sino que también es necesario vaciarse de él, haciendo el bien.

Con el estímulo de la vergüenza, Dante retoma el camino, disimulando el cansancio; se trata de una simulación positiva, en oposición a la de los hipócritas que acaban de encontrar, y como tal le sirve para avanzar. Mientras camina,

desde el séptimo foso le llega al oído una voz incomprensible, no articulada en palabras: se trata del primer elemento de incertidumbre de los muchos que habrá en el episodio. Dante tampoco entiende lo que ve, por lo que desciende a la *bolgia* con el maestro. Allí se le presenta una realidad monstruosa y cambiante, cuyo recuerdo aún le *altera la sangre*.

Ante todo, el peregrino ve una gran cantidad reptiles de distinto tipo. Luego aparecen los ladrones, que corren aterrorizados, con las manos atadas por serpientes. Por primera vez, los condenados tienen miedo; su pena, en este caso, es aparentemente aleatoria: las almas sufren metamorfosis sin aviso previo. Comprenderemos más adelante que los reptiles que pueblan el foso son, muy probablemente, ladrones transformados. E intentamos comprender en qué consiste el contrapaso: a diferencia de quienes robaron a través de acciones violentas, los ladrones fraudulentos comparten con la serpiente su actitud astuta y silenciosa; quienes privaron al prójimo de bienes de los cuales, en la concepción de Dante, el hombre no es dueño sino mero usuario temporal (cfr. Introducción: «El mundo de Dante y sus lectores»), son privados eternamente de su identidad corpórea antropomórfica. Para comprender el sentido del contrapaso de las metamorfosis, es útil recordar que en la *Summa Theologiae* Tomás justifica el uso de los bienes materiales (*res exteriores*) en relación con las necesidades del sustento del cuerpo: quienes robaron más allá de ellas, están condenados a la inestabilidad cambiante de aquel.

Dante asiste consternado a la escena alucinante, y al recordarla deja caer en el texto una exclamación acerca de la severidad de la justicia divina (vv. 119-120). El recuerdo no es casual, ya que el personaje de Vanni Fucci es un ejemplo del carácter infalible del juicio de Dios, en contraste con el del hombre: en efecto, en el mundo había sido condenado por un reato menor, por lo que Dante se sorprende de verlo

en el octavo círculo. A través de su historia, sabemos que en el caso de que un alma haya cometido más de un pecado, está destinada a la zona infernal que castiga al más grave.

Furioso porque Dante lo vio entre los fraudulentos, sabiendo que lo contará en su libro, Vanni Fucci le anuncia su ruina, a través de una profecía de violencia acorde con el personaje. Luego de algunas frases oscuras, el ladrón cambia de registro en el último verso, asegurándose de que Dante entienda el valor político de las alusiones, y su intención de herirlo: *¡Y te lo dije para que te duela!*

XXV

Al fine de le sue parole il ladro
 le mani alzò con amendue le fiche,
 3 gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadro!».

Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,
 perch'una li s'avvolse allora al collo,
 6 come dicesse 'Non vo' che più diche';

e un'altra a le braccia, e rilegollo,
 ribadendo sé stessa sì dinanzi,
 9 che non potea con esse dare un crollo.

Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi
 d'incenerarti sì che più non duri,
 12 poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?

Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri
 non vidi spirto in Dio tanto superbo,
 15 non quel che cadde a Tebe giù da' muri.

El si fuggì che non parlò più verbo;
 e io vidi un centauro pien di rabbia
 18 venir chiamando: «Ov'è, ov'è l'acerbo?».

v. 2 *higas*: gesto obsceno que consiste cerrar el puño y poner el dedo pulgar entre el índice y el medio; hacerlo, como Vanni Fucci, con ambas manos, implicaba una ofensa muy grave.

v. 4 porque castigaron la soberbia impía del condenado.

XXV

El ladrón, al final de sus palabras
 las manos levantó con las dos higas,
 gritando: «¡Eh, Dios, las hago para ti!».

Desde entonces las serpientes me agradaron,
 ya que una de ellas se enredó en su cuello
 como diciendo «No quiero que hables más»,

y otra en sus brazos, y lo sujetó,
 adelante anudándose a sí misma
 así que él no podía ni moverse.

Ay Pistoia, ¿por qué no te decides
 a quemarte de modo que termines,
 puesto que en mal superas a tu origen?

En ningún círculo oscuro del Infierno
 vi tan soberbio espíritu hacia Dios,
 ni el que cayó de Tebas desde el muro.

Sin decir nada más él escapó;
 vi un centauro venir lleno de rabia
 gritando: «¿Adónde, adónde fue ese impío?».

vv. 7-9 El pecador sujetado por las serpientes parece tener su fuente en el episodio virgiliano de la muerte de Laoconte (*En* II 201-207).

v. 12 El narrador sostiene que Vanni Fucci es peor que quienes fundaron Pistoia (*origen*), que según una leyenda habían sido los sobrevivientes del ejército de Catilina.

v. 15 Capaneo (*Inf* XIV 46-66).

Maremma non cred'io che tante n'abbia,
 quante bisce elli avea su per la groppa
 21 infin ove comincia nostra labbia.

Sovra le spalle, dietro da la coppa,
 con l'ali aperte li giacea un draco;
 24 e quello affuoca qualunque s'intoppa.

Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,
 che, sotto 'l sasso di monte Aventino,
 27 di sangue fece spesse volte laco.

Non va co' suoi fratei per un cammino,
 per lo furto che frodolente fece
 30 del grande armento ch'elli ebbe a vicino;

onde cessar le sue opere bieche
 sotto la mazza d'Ercule, che forse
 33 gliene diè cento, e non senti le diece».

Mentre che sì parlava, ed el trascorse,
 e tre spiriti venner sotto noi,
 36 de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,

v. 19 *la Maremma*: región pantanosa del sur de la Toscana, que estaba llena de serpientes.

v. 21 Hasta donde empieza la parte humana del centauro, que es la cabeza.

v. 23 *un dragón*: la iconografía medieval representaba a los dragones como serpientes con patas, alas y cresta.

v. 24 Según algunas imágenes antiguas y medievales, los dragones lanzaban fuego por la boca (y en este caso en particular, Caco (vv. 25-33) posee estas características en la descripción de Virgilio (*En VIII* 188-89, 252-53).

vv. 25-27 *Caco*: hijo monstruoso de Vulcano, mitad hombre y mitad fiera, vivía en una gruta (*bajo las piedras*) del monte Aventino, donde cometía atrocidades (*lago de sangre*). Dante lo convierte en centauro.

Yo no creo que tenga la Maremma
 tantas víboras como él sobre la grupa
 hasta donde comienza nuestra imagen.

Entre los hombros, atrás, sobre la nuca
 tenía un dragón que con alas desplegadas
 incendia a cualquier otro que se cruza.

Mi maestro me dijo: «Aquel es Caco:
 bajo las piedras del monte Aventino
 hizo un lago de sangre muchas veces.

Él no camina junto a sus hermanos,
 por cometer el robo fraudulento
 del gran rebaño que se hallaba cerca;

y sus obras perversas terminaron
 bajo los golpes de la maza de Hércules,
 que si le pegó cien, ni diez sintió».

Mientras hablaba así, y él ya se iba,
 a nuestros pies llegaron tres espíritus
 que no advertí ni yo ni mi maestro,

vv. 28-33 Caco no está en el séptimo círculo con los demás centauros (*no camina junto a sus hermanos*), violentos, porque robó cuatro toros y cuatro vacas que Hércules había transportado desde España, de manera fraudulenta, tirándoles de la cola y así haciéndolos caminar para atrás, de manera que la posición de sus huellas no mostrara que se habían alejado del recinto. A causa del llanto de los animales, Hércules lo descubrió y lo mató, según Virgilio ahogándolo con sus brazos (*En VIII* 193 y ss.); evidentemente, para atribuirle la muerte a los golpes de su maza, Dante sigue a Ovidio (*Fast I* 575-6) o a Tito Livio (*Hist I* 77), o a algún comentador. De los cien golpes recibidos, el centauro debe haber muerto antes de recibir los diez primeros.

se non quando gridar: «Chi siete voi?»;
 per che nostra novella si ristette,
 e intendemmo pur ad essi poi.

Io non li conoscea; ma ei seguette,
 come suol seguitar per alcun caso,
 che l'un nomar un altro convenette,

dicendo: «Cianfa dove fia rimaso?»;
 per ch'io, acciò che 'l duca stesse attento,
 mi puosi 'l dito su dal mento al naso.

Se tu se' or, lettore, a creder lento
 ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,
 ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
 e un serpente con sei piè si lancia
 dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
 e con li anterior le braccia prese;
 poi li addentò e l'una e l'altra guancia;

li diretani a le cosce distese,
 e miseli la coda tra 'mbedue
 e dietro per le ren sù la ritese.

Ellera abbarbicata mai non fue
 ad alber sì, come l'orribil fiera
 per l'altrui membra avviticchiò le sue.

hasta que nos gritaron: «¿Quiénes son ustedes?»;
 se detuvo nuestra conversación,
 y atención les prestamos sólo a ellos.

No los reconocí, pero pasó,
 como sucede a veces casualmente,
 que uno tuvo que decir el nombre de otro,

preguntando: «¿Dónde habrá quedado Cianfa?»;
 y yo, llamando la atención del guía,
 del mentón a la nariz me puse el dedo.

Ahora, lector, si tardas en creer
 lo que diré, no es para sorprenderse
 porque yo que lo vi, lo admito apenas.

Mientras mantengo en ellos la mirada,
 un reptil con seis patas se abalanza
 delante de uno, y todo se le adhiere.

Con las patas del medio le envolvió la panza,
 y con las anteriores le aferró los brazos;
 le mordió con boca abierta ambas mejillas;

extendió las de atrás hacia los muslos,
 y le puso la cola entre los dos,
 estirándola atrás contra la espalda.

Hiedra tan arraigada nunca estuvo
 a un árbol, como aquella fiera horrible
 sus miembros enroscó con los ajenos.

v. 43 *Cianfa*: según los comentadores antiguos, de la importante familia florentina Donati.

Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:

come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno».

Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov'eran due perduti.

Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.

Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.

Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei di canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,

sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;

v. 68 *Agnello*: según los comentadores antiguos, se trata de Agnolo Brunelleschi, famoso por robar desde chico.

Como si cera caliente hubieran sido,
se unieron y mezclaron sus colores:
ni uno ni otro parecía lo que era,

como por el papiro va subiendo
antes que el fuego, aquel color oscuro
que aún no es negro, pero el blanco muere.

Los otros dos miraban, y gritaba
cada uno: «¡Ay, Agnello, cómo mutas!
Mira que no eres ya ni dos ni uno».

Ya se habían unido las cabezas
cuando se vieron dos figuras mixtas
en un rostro, donde dos se habían perdido.

De cuatro patas dos brazos se formaron;
los muslos con las piernas, vientre y tronco
se hicieron miembros nunca vistos antes.

Todo aspecto anterior se había borrado:
dos y ninguno esa imagen perversa
parecía; y así se iba a paso lento.

Como la lagartija bajo el gran calor
de la canícula, al cambiar de arbusto
parece un rayo si la calle cruza,

venía hacia la panza de los otros
una serpiente pequeña y encendida,
lívica y negra como grano de pimienta;

v. 69 La fuente de estos versos es la escena ovidiana de la fusión entre Salmacis y Hermafrodito (*Met* IV 377-379).

v. 73 Las cuatro patas superiores del reptil se redujeron a dos brazos humanos.

87 e quella parte onde prima è preso
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
poi cadde giùso innanzi lui disteso.

90 Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.

93 Elli 'l serpente e quei lui riguardava;
l'un per la piaga e l'altro per la bocca
fumman forte, e 'l fummo si scontrava.

96 Taccia Lucano omai là dov'e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

99 Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;

102 ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.

105 Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forza fesse,
e 'l feruto ristinse insieme l'orme.

vv. 85-86 *esa parte [...] nuestro alimento*: el ombligo, punto central en el que comienza la metamorfosis.

vv. 94-96 El desafío literario parece referirse a la distinta materia de las narraciones clásicas y la propia (cfr. Comentario al Canto); Sabello y Nasidio eran dos soldados del ejército de Catón, que en el desierto son mordidos por serpientes: uno se transforma en cenizas, y el otro se hincha monstruosamente (*Fars* IV 761 y ss. y 790 y ss.); según el Dante poeta, ambas metamorfosis son menos sorprendentes de las que está por narrar su pluma (metafóricamente, *lanzar* desde su arco).

y esa parte por la que al principio entra
nuestro alimento le atravesó a uno;
y adelante de él cayó extendida.

El traspasado lo miró en silencio;
más aun: con pies firmes bostezaba
como si sueño o fiebre lo asaltaran.

Él miraba a la serpiente, y esta a él;
él por la herida, y ella por la boca
lanzaban humo, y los humos se cruzaban.

Calle ahora Lucano donde trata
del misero Sabello y de Nasidio,
y espere a oír lo que se lanza ahora.

Calle Ovidio de Cadmo y de Aretusa;
pues si a aquel en serpiente y a ella en fuente
convierte poetando, no lo envidio;

pues dos naturalezas frente a frente
jamás mutaron de modo que dos formas
se dispusieran a cambiarse sus materias.

De tal manera se correspondieron
que la serpiente como horca abrió la cola,
y el herido apretó los pies en uno.

vv. 97-99 El segundo desafío se refiere a las metamorfosis de Cadmo, fundador de Tebas, que fue transformado en serpiente (*Met* IV 563-603) y a la ninfa Aretusa, que fue convertida en fuente (*Met* V 572-671).

vv. 101-102 *formas y materias* son tecnicismos aristotélicos; en efecto, la forma (en este caso, el alma de los pecadores) es invariable, mientras que la materia asume, a través de las metamorfosis, ora aspecto antropomórfico, ora aspecto de reptil.

v. 103 Se dispusieron de manera que cada modificación de uno correspondía a una modificación del otro.

108 Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non facea segno alcun che si paresse.

111 Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si facea molle, e quella di là dura.

114 Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

117 Poscia li piè di dietro, insieme attorti,
diventarono lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.

120 Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,

123 l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.

126 Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa materia ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;

129 ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.

v. 121 El reptil, convertido en humano, se levanta; y el ladrón, convertido en reptil, cae al suelo.

108 Las piernas con los muslos entre sí
se unieron de manera que en seguida
ya no podía verse la juntura.

111 La cola abierta en dos allí tomaba
la figura que se perdía allá, y su piel
se hacía blanda, y aquella se hacía dura.

114 Vi los brazos entrar por las axilas,
y los dos pies de la fiera, que eran cortos,
alargarse cuanto esos se acortaban.

117 Después los pies de atrás, entrelazados,
se volvieron el miembro que se esconde,
y el desdichado dos sacó del suyo.

120 Mientras que el humo cubre a uno y otro
de color nuevo, y genera el pelo arriba
en una parte, y lo depila en otra,

123 uno se levantó y el otro cayó al suelo,
sin por eso torcer los ojos malos,
bajo los que trocaban el hocico.

126 El erguido lo trajo hacia las sienes;
la materia sobrante que fue allí
hizo orejas salir de las mejillas;

129 lo que no corrió atrás de lo sobrante
y se quedó, en la cara hizo nariz
y labios, que engordó lo necesario.

vv. 122-123 Mantenían la mirada unida, mientras se intercambiaban la boca.

v. 127 *lo sobrante*: la materia que sobraba.

132 Quel che giacèa, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;

135 e la lingua, ch'avèa unita e presta
prima a parlar, si fende, e la forcuta
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.

138 L'anima ch'era fiera divenuta,
suffolando si fugge per la valle,
e l'altro dietro a lui parlando sputa.

141 Poscia li volse le novelle spalle,
e disse a l'altro: «I' vo' che Buoso corra,
com'ho fatt'io, carpon per questo calle».

144 Così vid'io la settima zavorra
mutare e trasmutare; e qui mi scusi
la novità se fior la penna abborra.

147 E avvegna che li occhi miei confusi
fossero alquanto e l'animo smagato,
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,

150 ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;
ed era quel che sol, di tre compagni
che venner prima, non era mutato;
l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni.

vv. 136-138 El alma humana, que había asumido cuerpo de fiera, se va arrastrando mientras silba, y el reptil convertido en hombre comienza a hablar, escupiendo (según algunos, porque al principio le cuesta articular palabras, según otros por el poder de antídoto contra las serpientes que se le atribuía a la saliva).

v. 140 *Buoso*: según algunos, de los Abati; según otros, de los Donati.

Del que yacía, el hocico va adelante,
y en la cabeza se retiran las orejas,
como en el caracol hacen los cuernos;

y la lengua, que tenía unida y lista
para hablar, se dividió, y la bifurcada
en el otro se cierra, y el humo se detiene.

El alma que se había vuelto fiera,
huye con su silbido por el valle,
y el otro detrás de él hablando escupe.

La espalda nueva le volvió después,
y dijo al otro: «Quiero ver correr a Buoso,
como hice yo, gateando en esta calle».

Así vi yo mutar al lastre séptimo
y transformarse: que la novedad me excuse
si la pluma es aquí poco precisa.

Y aunque mis ojos estaban confundidos
y algo desfallecido estaba mi ánimo,
el modo en el que huyeron no impidió

que yo a Puccio Sciancato distinguiera:
de aquellos tres que habían llegado juntos,
él fue el único que no se transformó;
el otro era el que tú, Gaville, lloras.

v. 142 *el lastre séptimo*: los habitantes del séptimo foso de Malebolge.

v. 148 *Puccio Sciancato*: de la noble familia gibelina Galig.

v. 151 Según los comentadores antiguos, se trata de un Cavalcanti, que fue asesinado por los habitantes de Gaville en venganza por sus crímenes. No tenemos ninguna noticia de este evento, independiente del texto dantesco.

COMENTARIO A *INFIERNO XXV*

En estrecha continuidad con el canto anterior, este se abre *in crescendo*. Aquel se cerraba con la rabia de Vanni Fucci contra Dante, que ahora se dirige directamente a Dios, a través de las higas: gesto ofensivo que se usaba en la época, no sólo privado sino también blasfemo.

La justicia divina no se hace esperar. Con un contrapaso puntual, dos serpientes le inmovilizan las manos y le aprietan el cuello, impidiendo la doble blasfemia del gesto y la palabra. Dante, que en el momento ha sentido gratitud por los reptiles, ahora se une como poeta a la indignación divina, a través de una nueva invectiva de la serie que reúne a tantas ciudades italianas corruptas: contra Pistoia, expresa el deseo de que se incinere, como le sucedió a su representante fraudulento (*InfXXIV* 97-102).

Si la contigüidad entre violencia y fraude ya se presenta en el personaje de Vanni Fucci, Caco la confirma, siendo el único de su clase que no está en el séptimo círculo. Acerca de él, Virgilio pronuncia las únicas palabras del canto: en una situación onírica, el resto es silencio; silencio indicado también por Dante (v. 45), sólo interrumpido por la voz de los ladrones. Tres de ellos aparecen de manera inquietante, sin que ninguno de los viajeros los noten hasta oírlos gritar: se trata de un acercamiento subrepticio, típico de las serpientes, y de los ladrones fraudulentos.

La incertidumbre es el mayor rasgo del peregrino, del escritor, y de los condenados mismos, que se preguntan por la suerte de los demás. No sabemos con exactitud quiénes son los que sufren las metamorfosis, aparentemente azarosas: de los tres que están cerca de los viajeros, oímos nombrar a *Agnello*, como oye también Dante que los condenados se preguntan por *Cianfa*; pero nunca lo sabremos con certeza. El único personaje que Dante identifica directamente es Puccio Sciancato, que no sufrió mutaciones (v. 148-150).

Antes de describir la metamorfosis siguiente, el poeta se dirige al lector anunciando su asombrosa inverosimilitud (vv. 46-48). La progresiva fusión entre el reptil y el ladrón, narrada con excepcional realismo en cada una de sus fases (vv. 50-66), tiene como fuente la metamorfosis ovidiana entre Sálmacis y Hermafrodita (*Met IV* 358-380): no se trata de una evocación casual, ya que Ovidio será uno de los poetas que Dante desafiará más adelante (v. 97).

También aquí, los pecadores asisten a la escena tan atónitos como los peregrinos y el lector (vv. 67-69). El monstruo que resulta de la fusión se aleja con paso lento, consintiéndole a Dante observar su *imagen perversa*, y a nosotros intuir la.

El escritor está por narrar lo que nadie ha visto, y él nunca ha leído. A tal novedad responde la *iactatio* contra los poetas latinos de los vv. 94-102. Se trata de un desafío a sus maestros, por lo que no cabe interpretarlo como una declaración de superioridad poética, contradictoria con la íntegra relación con ellos en el resto de la *Comedia*: no olvidemos que Ovidio y Lucano, además de estar implícitamente presentes en este mismo episodio, son dos de los cinco escritores detrás de los cuales Dante se colocó sexto en el Limbo (*InfIV* 90). Parece tratarse, en cambio, de una afirmación de realismo, en contraste con la invención que caracteriza a los autores clásicos, que hablan *poetando*: en ese sentido, los términos *formas* y *materias* de los vv. 101 y 102 parecen indicar la verosimilitud científica, aristotélica, de la metamorfosis de la que él fue testigo.

La narración del intercambio entre los aspectos del reptil y el ladrón es de una perfección minuciosa. La sintaxis sigue plásticamente, con sucesivas subordinadas, la fluidez de la metamorfosis misma: lo único que se mantiene fijo es la mirada entre los protagonistas de la mutación. Una vez terminado el intercambio de cuerpos, en un principio el nuevo hombre y el nuevo reptil caminan en la misma dirección;

después, quien acaba de tomar aspecto antropomórfico se da vuelta para estrenar la palabra humana, comentando con el otro ladrón la nueva suerte de Buoso (vv. 140-141). Luego de tal virtuosismo técnico, no es fácil interpretar la declaración de los vv. 143-144: *que la novedad me excuse / si la pluma es aquí poco precisa*. Es probable que se trate de un nuevo rasgo de la incertidumbre del escritor, que recuerda la que vivió al visitar este foso.

El final del canto contiene la personificación de una ciudad, Gaville, en un apóstrofe típica del estilo áulico: parece preludiar la altura retórica del próximo canto, insólitamente sublime en *Malebolge*.



Los ladrones.

XXVI

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
3 e per lo 'nferno tuo nome si spande!

Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
6 e tu in grande orranza non ne sali.

Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai, di qua da picciol tempo,
9 di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.

E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss'ei, da che pur esser dee!
12 ché più mi graverà, com' più m'attempo.

Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avea fatto iborni a scender pria,
15 rimontò 'l duca mio e trasse mee;

e proseguendo la solinga via,
tra le schegge e tra 'rocchi de lo scoglio
18 lo piè sanza la man non si spedia.

vv. 1-3 La invectiva, relacionada con el episodio de los cantos XXIV y XXV, recuerda sarcásticamente un paso escritural (Lam 4, 21-22), y parece parodiar una inscripción que en el Palazzo del Bargello celebraba la grandeza de Florencia: *quae mare, quae terram, quae totum possidet orbem*.

v. 5 *de cuya condición*: de tal condición social, porque eran ricos.

vv. 7-9 Haciendo referencia a una creencia antigua generalizada según la cual los sueños que se tienen antes del alba son inspirados, y por lo tanto verdaderos, Dante dice tener el presagio del castigo

XXVI

Goza, Florencia, ya que eres tan grande,
que tus alas por mar y tierra mueves,
y tu nombre se expande en el Infierno. 3

Yo vi a cinco ladrones florentinos
de cuya condición siento vergüenza
y en gran honor por ellos no te elevas. 6

Mas si al alba se sueña la verdad
tú sentirás dentro de poco tiempo
lo que Prato, con otras, te desea. 9

Si fuera hoy, temprano no sería.
¡Puesto que debe ser, que sea ahora!
Más envejezco, más duro será el golpe. 12

Nos alejamos, y por la escalera
que las piedras al bajar nos habían hecho,
volvió a subir mi guía y yo detrás; 15

y siguiendo el camino solitario
del puente, entre rocas y salientes,
sin las manos los pies no lo lograban. 18

inminente a Florencia, que es deseado por Prato (ciudad sometida a ella) y las demás ciudades enemigas. Según algunos, la profecía se refiere a la expulsión de Prato de los güelfos negros en abril de 1309. Según otros, el sueño al que Dante alude es la esperanza que reserva a la empresa de Enrique VII (cfr. Introducción: «La Italia de Dante»).

v. 14 Virgilio vuelve a subir por las piedras que antes le habían permitido bajar al borde del foso de los ladrones. Según otros, en cambio, la palabra *borni* significaría «pálidos, blancos», y se referiría al estado de ánimo de los viajeros (que habría descendido pálidos al foso).

21 Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'ï non soglio,

24 perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

27 Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,

30 come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov'e' vendemmia e ara:

33 di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo pareo.

36 E qual colui che si vengìo con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,

39 che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in sù salire:

vv. 19-24 Al disponerse a narrar el episodio, el Dante autor revela su estado de ánimo, que sugiere lo aprendido en el octavo foso de Malebolge: él vuelve a dolerse (evidentemente por el destino de las almas que lo pueblan), frena su inteligencia para que se mueva sólo guiada por la virtud, y reconoce que esta es un don que debe a su nacimiento, providencialmente acaecido bajo la constelación de Géminis (*buena estrella*), o a la gracia misma (*mejor cosa*).

Entonces me dolió, y ahora me duele
al volver mi memoria a lo que vi,
y más que lo habitual freno el ingenio:

24 sin virtud que lo guíe, que no corra;
así, si buena estrella o mejor cosa
me ha dado el bien, yo mismo no lo pierdo.

27 Tantas luciérnagas el campesino
—en el tiempo en que aquel que el mundo aclara
nos esconde su rostro menos tiempo,

30 al dar lugar la mosca a los mosquitos—
desde el monte en reposo ve en el valle
tal vez allí donde él vendimia y ara,

33 como de llamas el octavo foso
resplandecía: así yo lo advertí
apenas llegué al sitio en que vi el fondo.

36 Y como el que con osos se vengó
vio que el carro de Elías se alejaba,
al elevarse al cielo los caballos

39 tanto que no llegaba con los ojos,
y sólo podía ver la llama sola,
como una nubecita va subiendo:

vv. 26-27 En verano, cuando el sol (*aquel que el mundo aclara*) se muestra más horas a los hombres.

v. 28 Cuando cae la noche, y los mosquitos reemplazan a las moscas.

vv. 34-39 Como vio Eliseo, quien habiendo sido burlado por unos jóvenes invocó la maldición de Dios y recibió la «venganza» de que dos osos destrozaran a cuarenta y dos de ellos (cfr. 2 Reyes 6, 2-23). El carro de fuego que llevó al profeta Elías al cielo, cuando los caballos se elevaron tanto que él solo veía la llama que subía (cfr. 2 Reyes 2, 11-12).

tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
42 e ogne fiamma un peccatore invola.

Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sì che s'io non avessi un ronchion preso,
45 caduto sarei giù sanz'esser urto.

E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
48 catun si fascia di quel ch'elli è inceso».

«Maestro mio», rispuos'io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
51 che così fosse, e già voleva dirti:

chi è 'n quel foco che vien sì diviso
di sopra, che par surger de la pira
54 dov'Eteòcle col fratel fu miso?».

Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
57 a la vendetta vanno come a l'ira;

v. 41 *lo robado*: el alma o las almas que ha tomado cada llama.

vv. 52-54 Dante ve una llama cuya punta está dividida, y le recuerda el mito de Etéocles y Polinices, los dos hijos de Edipo que debían turnarse en el gobierno de Tebas; según narran Lucano (*Fars* I 551-552) y Estacio (*Teb* XII 429-432), habiéndose asesinado el uno al otro, la llama en que sus cuerpos fueron quemados se separó en dos, en signo del odio que persistía aun después de la muerte.

se mueve así cada una por el fondo
de la fosa, ocultando lo robado,
y cada llama a un pecador envuelve.

42

Yo tanto me asomaba para ver
que si a una roca no me hubiera asido
me habría caído sin que me empujaran.

45

Y viéndome mi guía tan absorto,
me dijo: «Hay almas dentro de los fuegos;
se envuelven en aquello que las quema».

48

Yo dije: «Maestro mío, tus palabras
me lo confirman; pero yo ya había notado
que era así, y ya quería preguntarte:

51

¿quién está en aquel fuego dividido
en lo alto, que parece el de la hoguera
donde Etéocles fue puesto con su hermano?».

54

Me respondió: «Allí adentro se tortura
a Ulises y a Diomedes, y venganza
juntos tienen como obtuvieron ira;

57

vv. 56-57 *Ulises y Diomedes*: famosos héroes griegos de la guerra de Troya, que actuaron juntos en numerosas hazañas, complementando la inteligencia del primero con la osadía y la fuerza del segundo. No habiendo conocido los textos homéricos, el relato de Dante se basa en las fuentes latinas: cfr. Comentario al Canto. La justicia divina (*venganza*) los castiga juntos, porque así cometieron sus pecados (*obtuvieron ira*).

60 e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.

63 Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deïdamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».

66 «S'ei posson dentro da quelle faville
parlar», diss'io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,

69 che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!».

72 Ed elli a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.

75 Lascia parlare a me, ch'ì' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perch'è' fuor greci, forse del tuo detto».

78 Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audi:

vv. 58-63 Virgilio enumera los tres hechos fraudulentos que se castigan en la llama: la emboscada del caballo de Troya (que abrió la puerta por la cual saldría Eneas, *el origen de Roma*), cuya idea la tradición atribuía a Ulises (cfr. *En II* 13-56); el artificio (*el arte*) a través del cual, disfrazados de vendedores ambulantes, Ulises y Diomedes habían recuperado a Aquiles, que disfrazado de mujer estaba escondido en el palacio de Sciro, para la guerra en la que encontraría la muerte, por la cual todavía sufre su amante Deidamia, hija del rey de Sciro (la fuente es la *Aguileide II* 15 y ss.); el robo de la estatua de

en su llama se gime la emboscada
del caballo que entrando abrió la puerta
que al origen de Roma dio salida.

Se llora dentro el arte por que, muerta,
aun sufre Deidamia por Aquiles,
y pena se da allí por el Paladio».

«Si ellos pueden hablar en esas llamas»,
dije, «maestro, mucho yo te ruego
y te ruego, y mi ruego valga mil,

que no me niegues esperar aquí
a que llegue la llama de dos cuernos,
ves que a ella me pliego por deseo».

Él entonces a mí: «Tu ruego es digno
de gran elogio, y por eso lo acepto;
pero tu lengua debe contenerse.

Déjame hablar a mí, que yo comprendo
lo que tú quieres; pues desdeñarían
tus palabras quizá, ya que eran griegos».

Una vez que la llama llegó a un sitio
que pareció oportuno a mi maestro,
de este modo escuché que les hablaba:

Palas Atenea a la que los troyanos atribuían el carácter invencible de la ciudad (en *En II* 163, en relación con este hecho, Virgilio se refiere a Ulises como *scaelerum inventor*: inventor de delitos).

vv. 72-75 El hecho de que Virgilio, excepcionalmente, le impida a Dante hablar directamente con los condenados, parece deberse a la fama que los griegos tenían de soberbios, por lo que probablemente no se dignarían a responderle a Dante, desconocido para los héroes y perteneciente a una cultura que él mismo consideraba inferior a la clásica.

81 «O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io merita di voi mentre ch'io vissi,
s'io merita di voi assai o poco

84 quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi».

87 Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

90 indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando

93 mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,

«Oh ustedes que son dos dentro de un fuego,
si merecí de ustedes en la vida,
si merecí de ustedes mucho o poco

cuando escribí altos versos en el mundo,
no se muevan, y diga uno de ustedes
dónde, por sí, se fue a morir perdido».

El mayor cuerno de la llama antigua
comenzó murmurando a crepitar
como la que es movida por el viento;

luego llevando aquí y allá la cima,
como si fuera lengua la que hablara,
lanzó voz hacia afuera y dijo: «Cuando

de Circe me alejé, que me retuvo
más de un año allí cerca de Gaeta,
antes de que así Eneas la nombrara,

v. 82 *altos versos*: la *Eneida*, caracterizada por su estilo trágico o alto (cfr. *DVE* II iv 5-8), donde Ulises y Diomedes son personajes.

v. 84 La pregunta de Virgilio, formulada en términos que sugieren el carácter suicida de Ulises, representa una duda que ya existía en la cultura antigua, dado que en la *Odisea* no se narra cómo y dónde murió el héroe griego: cfr. Comentario al Canto.

vv. 85-90 El *cuerno* (*mayor*) en el que está Ulises comienza a moverse, como se comprenderá en *Inf* XXVII, cuando la lengua del cuerpo aparente que está adentro empieza a articular las palabras, y recién logra salir fuera de la llama con relativo retardo, que se sugiere en el fuerte encabalgamiento de los vv. 90-91.

vv. 91-93 Ulises había sido retenido por la maga Circe más de un año en su isla (que luego Eneas, en recuerdo de su nodriza Cayeta que allí murió, llamó Gaeta: cfr. *Met* XIV 157); como narra Ovidio (*Met* XIV 241), Ulises decidió proseguir su viaje a pesar de los peligros del mar acerca de los cuales Circe le había advertido. Dante retoma el relato, que pone en boca de Ulises, desde donde lo terminó Ovidio.

- né dolcezza di figlio, né la pietà
del vecchio padre, né 'l debito amore
96 lo qual dovea Penelopè far lieta,

vincer potero dentro a me l'ardore
ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto
99 e de li vizi umani e del valore;

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
102 picciola da la qual non fui diserto.

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'ì Sardi,
105 e l'altre che quel mare intorno bagna.

Io e 'compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
108 dov'Ercule segnò li suoi riguardi

acciò che l'uom più oltre non si metta;
da la man destra mi lasciai Sibilia,
111 da l'altra già m'avea lasciata Setta.

vv. 94-99 Para justificar su elección de seguir viajando y no volver a Ítaca, Ulises opone los afectos familiares que lo esperan en su patria (la dulzura del pequeño hijo Telémaco, el sufrimiento del anciano padre Laertes, la felicidad que le debe a su fiel mujer Penélope), al deseo de tener experiencia del mundo.

vv. 103-105 En su viaje hacia Occidente, Ulises ve la costa europea y africana, y las islas del Mediterráneo (Cerdeña y las otras que el mar moja al rodearlas).

- ni dulzura del hijo, ni la pena
del viejo padre, ni el debido amor
96 que debía a Penélope dar dicha,

vencer pudieron el ardor en mí
que tenía por ser del mundo experto
99 y de los vicios y el valor humano;

sino que entré en profundo mar abierto
con una sola nave y la pequeña
102 compañía que no me abandonó.

Una costa y la otra vi hasta España,
hasta Marruecos y la isla de los sardos,
106 y las otras que el mar moja al rodearlas.

Mis compañeros y yo ya éramos viejos
y lentos al llegar al paso estrecho
108 en donde marcó Hércules sus límites,

para que el hombre más allá no fuera:
dejé Sevilla sobre la derecha,
111 ya a Ceuta en la otra costa había dejado.

vv. 107-108 Ulises llega al estrecho de Gibraltar, paso en que el Mediterráneo desemboca en el océano, que correspondía a los límites del mundo conocido. Los antiguos definían las montañas de Calpe en España y de Ábila en África como columnas puestas por Hércules para proteger a los hombres de los peligros del mar abierto y anunciar el fin de las tierras (*Non terrae plus ultra*). En la Edad Media, se establecía un paralelismo entre ellas y la prohibición divina de morder del fruto del árbol de la ciencia, lo que comportaba el carácter pecaminoso de intentar ir más allá de ellas (cfr. Comentario al Canto).

"O frati", dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente.

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".

Li miei compagni fec'io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgèa fuor del marin suolo.

Cinque volte racceso e tante casso
lo lume era di sotto da la luna,
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,

vv. 112-120 Ulises cita las palabras que dirigió a sus marineros ante el estrecho, para convencerlos de atravesarlo y alcanzar el Hemisferio Sur, que la época de Dante consideraba despoblado (*aquel mundo sin gente*); los exhorta a comportarse como hombres, siguiendo valor y deseo de conocimiento; su discurso recuerda al que Eneas dirigió a sus hombres después de llegar a Libia (*En* I 198-199); *Occidente*: extremo occidental.

v. 124 *a la mañana*: hacia el Oriente (es decir que la proa sigue dirigiéndose hacia Occidente).

"Oh hermanos", dije, "que a través de miles
de peligros llegaron a Occidente,
a esta vigilia nuestra tan pequeña

de los sentidos que es lo que nos queda,
no quieran negarle la experiencia,
de atrás del sol, de aquel mundo sin gente.

Consideren su origen: no nacieron
para llevar la vida de los brutos
sino para seguir virtud y ciencia".

Yo hice a mis compañeros tan ansiosos
del camino, con tan breve discurso,
que me habría costado detenerlos;

y vuelta nuestra popa a la mañana,
del vuelo temerario fueron alas
los remos, siempre yendo hacia la izquierda.

Del otro polo todas las estrellas
veía a la noche, y ya tan bajo el nuestro
que no emergía sobre el horizonte.

Cinco veces la luz se había encendido
y apagado debajo de la luna,
después de haber cruzado el hondo paso,

vv. 125-126 En estos versos, hay distintos indicios del carácter pecaminoso de la empresa (cfr. Comentario al Canto); el hecho de que tomaran hacia *la izquierda* (el sudoeste), lado por el que se baja en el Infierno, es indicativo del carácter transgresivo de esta parte del viaje.

vv. 127-129 Ulises y los marineros veían las estrellas del Hemisferio Sur, y ya no veían la tierra del Hemisferio Norte (*el nuestro*).

vv. 130-132 Habían pasado cinco ciclos lunares desde que el barco había pasado las columnas de Hércules.

quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
135 quanto veduta non avèa alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
ché de la nova terra un turbo nacque
138 e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
141 e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

vv. 133-135 A los marineros se les aparece la montaña del Purgatorio, tierra que existe desde el pecado de Lucifer y despoblada hasta la muerte y resurrección de Cristo; Ulises no la conoce, y no puede darle nombre.

cuando vimos una montaña oscura
por la distancia, y alta parecía
135 como nunca ninguna había visto.

Nos alegramos, y fue pronto llanto,
pues de esa nueva tierra nació un vórtice
138 que golpeó el primer canto de la barca.

Tres giros le hizo dar con toda el agua;
en el cuarto llevar la popa a lo alto
141 y la proa bajar, como otro quiso;
luego el mar se cerró sobre nosotros».

v. 142 *como otro quiso*: dado que el maremoto es provocado por el Purgatorio mismo (*la nueva tierra* del v. 137), Ulises reconoce que el hundimiento de su barco es querido por la deidad; el mismo sintagma aparece, de nuevo en relación con la voluntad divina, en *Purg I* 133, subrayando el contraste entre la actitud de Ulises y la de Dante, que para subir a la montaña divisada por el héroe griego, se ciñe con un junco que simboliza la humildad.

COMENTARIO A *INFIERNO XXVI*

El canto se abre con una sarcástica invectiva contra Florencia, que es la conclusión del episodio anterior: sólo aquí sabemos que los que sufrieron las metamorfosis eran cinco ladrones florentinos, ricos.

Desde el nuevo puente, Dante observa el octavo foso. Antes de describirlo, el escritor se dispone a limitar su inteligencia, supeditándola a la virtud (vv. 19-24): es la única vez que explicita lo que aprendió de su encuentro con las almas infernales. Se trata de una lección de gran importancia, ya que corrige una actitud de soberbia intelectual que Dante reconocerá en sí mismo más de una vez: cfr. *Purg* XI 119, *Purg* XIII 136-138. El riesgo de privarse del mismo bien que recibió por gracia parece remitir al *bien del intelecto* que, según explica Virgilio, han perdido los condenados (*Inf* III 16-18).

A diferencia de los otros fosos, este se presenta con imágenes de belleza y serenidad: la nueva zona le recuerda al poeta una noche de verano, iluminada por luciérnagas. La excepcional presencia de focos de luz en las tinieblas recuerda la situación del Limbo: también aquí, como comprenderemos, simboliza la inteligencia de los condenados.

La imagen bíblica del vuelo de Elías, de estilo áulico, es coherente con una motivación más noble de los personajes respecto de los otros condenados de *Malebolge*, generalmente ligada a la codicia de bienes materiales. Desde el fondo del Infierno, se nos permite por segunda vez divisar una imagen de cielo, hacia el cual se dirige el fuego, elemento tradicional en la obra dantesca como analogía del hombre, que tiende naturalmente a reunirse con su origen (cfr. *Purg* XVIII 28-33 y *Par* I 115 y 139-141). Además, el personaje de Elías presenta una elevación positiva, motivada por la gracia dada a un profeta: el contraste entre este vuelo y el del barco de Ulises anticipa el contraste análogo entre el viaje de Ulises y el de Dante, también acompañado por la gracia.

Dante está peligrosamente asomado del puente, con una actitud que recuerda la de Ulises ante el canto de las sirenas: se sostiene de una roca, consciente del riesgo, pero no renuncia a la experiencia. Virgilio, viéndolo en peligro, le aclara algo que Dante ya sabe: los pecadores están encerrados en las llamas. Respondiendo a la pregunta del discípulo, el maestro informa que en el fuego de dos puntas están Ulises y Diomedes, y justifica el castigo compartido mencionando los tres engaños que urdieron juntos (vv. 58-63); las expresiones *se tortura, se gime, se llora y se da pena* — anteriores al diálogo de Virgilio con Ulises — son la única mención en el Canto del sufrimiento de los condenados, casi olvidado en el resto del episodio: para sentir la tortura de este foso, hay que leer la historia de Guido de Montefeltro, a la que el escritor dedica el próximo canto, consciente de que la intensidad de Ulises lo hace poco idóneo para funcionar como mero *exemplum* de la culpa. También allí encontraremos más indicios que permiten definir teológicamente el pecado de esta *bolgia*: se trata de un problema central de la crítica dantesca, puesto que no es aclarado ni por Virgilio en la explicación que se lee en *Inf* XI, ni por el narrador en el episodio mismo.

Dado que Dante, como sus contemporáneos italianos, no conocía los textos homéricos, es útil aclarar brevemente quién era Ulises para él y sus lectores. Por un lado, Virgilio lo considera pérfido (*pellacis*: *En* II 90), un impío, inventor de delitos (*impius, scelerumque inventor*: *En* II 162-163), funesto (*dirus*: *En* II 261, 762), cruel (*saevus*: *En* III 273), urdidor de engaños (*fandi fictor*: IX 602); y Ovidio recuerda, en la voz de Ajax, sus palabras mentirosas (*fictis verbis*: *Met* XIII 9). Por otro lado, Horacio le asigna, en contraste con quienes nacieron para vivir como brutos, los rasgos de *virtus et sapientia* (*Ep* Iii 17-26) que Dante traduce como *virtú e canoscenza* (v. 120), y de conocimiento del mundo (*qui mores hominum multorum vidit et urbes*, *Ars Poet* 141-2). También es positiva la visión de Cicerón y luego de Séneca, que valoran su capacidad

de resistir a las tentaciones, considerándolo un ejemplo de sabiduría estoica: el primero atribuye carácter intelectual al canto de las sirenas (*De Finibus*... V xviii 48-50), y el segundo, a pesar de la versión trágica del héroe en *Las troyanas*, en los escritos filosóficos ve en el canto de las sirenas un símbolo de los placeres que alejan al hombre de las virtudes civiles (*Ep mor* IV 31). A través de estos autores, Dante conocía algunos episodios de la *Odisea*, pero —aparentemente— no el regreso a Ítaca. En base a esas noticias parciales, y a una feliz ignorancia, construye a su Ulises.

Dante ya sabe que el héroe está allí, y expresa su deseo de hablar con él con una vehemencia única en el Infierno: la reiteración —excesiva respecto del decoro retórico— del verbo *rogar* y el sustantivo *ruego* sólo volverá en el último Canto del libro, para obtener la visión de Dios (*Par* XXXIII 29-34). Tal coincidencia es signo de la vital importancia para el peregrino del encuentro con Ulises, análoga a la de la salvación misma. En este sentido, el verso 69 parece central: *ves que a ella me pliego por deseo*. En él Dante, consciente de la redundancia de sus palabras (él mismo dice que Virgilio lo está viendo), enfatiza el peligro de la caída en el mismo foso que castiga a Ulises, y define su condición a través del deseo y el plegarse: son términos que vuelven a aparecer en la explicación doctrinaria de Virgilio sobre el amor (*Purg* XVIII 25-26), en relación con el carácter exclusivo y voluntario del objeto del enamoramiento. Así, al llegar a mitad de la *Comedia*, el lector puede comprender que el vehemente ruego del peregrino en la octava *bolgia* contenía una confesión: la de estar enamorado de lo que Ulises simboliza.

Precisamente cuando Dante expresa tal desaforado deseo de hablar con un espíritu, Virgilio se lo impide, por única vez en el viaje. Más allá de las inciertas motivaciones de esta decisión, uno de sus efectos es innegable. Como ya notaron los comentaristas antiguos, la escena que aquí comienza

reproducirá, en un mínimo recinto subterráneo, la relación mediada de la cultura griega con la cultura vulgar. Así como Dante, desconociendo los textos homéricos, recibió noticias de Ulises a través de la cultura latina, del mismo modo aquí hablará con él por medio de Virgilio.

Aceptando el noble pedido de Dante, el poeta latino se dirige a Ulises y Diomedes con extraordinaria altura retórica; por única vez hace referencia a su condición de autor de la *Encida*. Traduciendo sus mismos versos (*si bene quid de te merui*, *En* IV 317-318), Virgilio hace una pregunta puntual: dónde, perdido, Ulises se fue a morir. Se trata de una duda ya formulada por la cultura antigua y heredada por la Edad Media, que surge de una ambigüedad, típica de las profecías, presente en la *Odisea*, donde por otra parte no se narra la muerte de Ulises. En el poema griego Tiresias pronuncia las palabras *thanatos ex halos*, que puede significar que al héroe lo espera una muerte «que proviene del mar» o que tendrá lugar «lejos del mar». Tal ambigüedad alimentaba el problema de la aparente incompatibilidad entre el personaje de Ulises, sabio navegante, fecundo en ardid, protagonista de innumerables aventuras, y la cotidianeidad doméstica: ya Plinio y Solino imaginaron que el héroe griego había fundado Lisboa y muerto en el océano Atlántico, hipótesis mencionada por Servio (*ad Aen* VI 107) y considerada por Séneca.

En el v. 90 comienza la magnífica respuesta de Ulises, que abarcará todo el resto del canto. Su materia es objeto de debates críticos tal vez infinitos: como héroe del conocimiento humano o execrable fabulador, como emblema de coraje viril o de desobediencia temeraria, enorme y entrañable, ínfimo en el abismo de su llama, el inasible Ulises vive y vuelve a vivir en el trágico relato de su último viaje.

Para responder sobre su muerte, el héroe antiguo parte de muchos años antes: al liberarse de Circe el ardor por volverse experto del mundo —de los vicios y el valor humano,

objeto también del viaje de Dante— pudo más que sus afectos y deberes familiares. Ninguna palabra merece, en esta decisión y todas las que vendrán, su condición de rey de Ítaca, la patria que lo espera, acéfala. Si en ese momento vivía su *viejo padre*, deducimos que Ulises era joven: según algunos, estaba en el medio del camino de la vida, como Dante. Ya son ancianos, él y sus marineros, cuando llegan al extremo del mundo conocido, el Occidente que, por su etimología, recuerda la muerte del sol: una notable elipsis cae sobre aquellos años en que, según se afirma en el *Convivio*, el ser humano adquiere sabiduría «para que la dulzura de su fruto sea aprovechable para sí y para los otros» (*Cv* IV xxvii 3). No parece casual, en este sentido, que los deberes correspondientes a las distintas edades se recuerden en el próximo canto, a través de la metáfora de la vida como viaje en barco que se desarrolla en el pasaje citado del *Convivio*: el hombre virtuoso, en la vejez, debe bajar las velas de las operaciones mundanas para entrar serenamente al puerto (*Inf* XXVII 79-81). Ante el *Non plus ultra* de las columnas de Hércules, el jefe griego pronuncia palabras enormes, que resuenan, citadas, en el fondo del Infierno. Con retórica impecable, se dirige a los *hermanos* con los que superó hiperbólicos peligros, invitándolos a considerar la nimiedad de la *vigilia de los sentidos* que les queda: eficaz eufemismo para la vida, que pronunciado desde el ardor de la llama infernal adquiere dramática ironía. Ulises exhorta a sus compañeros a seguirlo al mundo sin gente —olvidando una vez más su condición de hombre político— en nombre de la naturaleza humana: en los célebres versos *Consideren su origen: no nacieron / para llevar la vida de los brutos / sino para seguir virtud y ciencia*, notamos que el conocimiento y la virtud están en el mismo plano, en contraste con la subordinación en que aparecen *ingenio* y *virtud* en los vv. 21-22, escritos por el Dante poeta. Independientemente del problemático sentido de

virtud —que en boca de Ulises podría relacionarse con su raíz latina *vir* («varón») y significar por lo tanto «virilidad, coraje, valentía»— el brillante fragmento recuerda las palabras sobre la naturaleza del hombre con las que Dante abre el *Convivio*: «dado que la ciencia es la última perfección de nuestra alma, en la cual se encuentra nuestra felicidad última, todos estamos naturalmente sujetos a desearla» (*Cv* I i 1; cfr. también *Cv* II vii 3-4 y IV vii 11).

De esta coincidencia ideológica depende, en gran medida, la dificultad de definir al Ulises dantesco: ¿se trata de un condenado cuyo relato, como el de tantos otros, es independiente de su pecado? ¿Dante, escritor de la *Comedia* y del *Convivio*, aprueba la audacia del viaje más allá de las columnas de Hércules? ¿O la auto-cita infernal implica una toma de distancia de su posición anterior? ¿Qué relación hay entre la transgresión que emerge del relato, y la ubicación de Ulises en *Malebolge*? ¿Dante espera que sus lectores vean en la superación del límite impuesto por los dioses un acto de valentía o de soberbia? ¿El discurso de Ulises a sus marineros es en sí un acto fraudulento? No existe, para estas preguntas, una respuesta simple y unívoca; sí existen, en el canto, algunos indicios del carácter pecaminoso del gesto de Ulises, que Dante vive como un peligro propio:

- a. Si bien para la cultura clásica las columnas de Hércules eran un aviso que protegía a los navegantes, el verso *para que el hombre más allá no fuera* parece atribuirle un sentido de límite al conocimiento humano, análogo a la prohibición a Adán y Eva de comer del árbol de la ciencia. No es casual, en este sentido, que el héroe griego se refiera al estrecho de Gibraltar como *el hondo paso*, expresión con la que Dante se refiere al límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos en su propio viaje (*Inf* II 12); límite después del cual están *las ocultas cosas* (*Inf* III 21).

- b. Superadas las columnas, los marineros hacen alas con los remos: la imagen del vuelo, que desde la Antigüedad representa lo que el hombre no puede hacer (los mitos de Ícaro y Faetón eran aleccionadores al respecto), se enriquece en la Edad Media con el símbolo de elevación celestial, que sólo puede lograrse con el auxilio de la gracia: Dante mismo, en el Purgatorio, usará *las alas del deseo* para acercarse a Dios.
- c. Se trata, además, de un *vuelo temerario*: el adjetivo, que traduce el italiano *folle*, ya ha aparecido en relación con el viaje del mismo Dante, cuando teme no estar a la altura del viaje: cfr. *Inf* II 35; allí Virgilio tranquiliza a Dante, precisamente, asegurándole que su posibilidad de conocer el más allá es providencial. Y el sustantivo *folia*, traducido como *soberbia*, aparecerá no sólo en relación con Dante mismo (*Purg* I 59), sino también con el pecado de Adán (*Par* VII 93); a partir del cual el Hemisferio Sur, destinado originalmente a hospedar a la humanidad, no podrá ser alcanzado antes de la Redención.

En un viaje que parece sólo nocturno, Ulises ve las estrellas del Hemisferio Sur, símbolo de las virtudes cardinales de las que ya no goza la humanidad después del pecado (cfr. *Purg* I 22-27), y divisa una *nueva tierra*, para la cual no tiene un nombre; todos los datos geográficos se agotan en el mundo conocido. El lector sabrá más adelante que en la cima de esa montaña está el Edén, símbolo de la felicidad terrenal que es uno de los fines de la vida humana (cfr. *Mon* III xv 9).

La alegría de los marineros no dura ni un verso completo. La misma divinidad interviene, recordando el número de la Trinidad, para hundir el barco griego. Con la terrible y magnífica imagen bíblica (*Ex* 15, 10) de todas las aguas girando con él, Dante presenta, al mismo tiempo, la insignificancia y la grandeza del viaje de Ulises.

El Canto se cierra como el mar sobre la nave. Pero a diferencia de los demás personajes del Infierno, Ulises dejará sus huellas en todo el libro: el lector las irá reconociendo en el viaje de Dante, quien verá desde lo alto el océano de su empresa inolvidable.

XXVII

Già era dritta in sù la fiamma e queta
per non dir più, e già da noi sen già
3 con la licenza del dolce poeta,

quand'un'altra, che dietro a lei venia,
ne fece volger li occhi a la sua cima
6 per un confuso suon che fuor n'uscia.

Come 'l bue cicilian che muggiò prima
col pianto di colui, e ciò fu dritto,
9 che l'avea temperato con sua lima,

muggiava con la voce de l'afflitto,
sì che, con tutto che fosse di rame,
12 pur el pareva dal dolor trafitto;

così, per non aver via né forame
dal principio nel foco, in suo linguaggio
15 si convertian le parole grame.

Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio
su per la punta, dandole quel guizzo
18 che dato avea la lingua in lor passaggio,

vv. 1-2 Ulises había terminado su discurso, por lo que su llama estaba quieta.

vv. 7-12 La analogía se refiere a la historia -tomada de Ovidio (*Tristia* III xi 41-54), Orosio (*Hist* XX 1-4) y Valerio Máximo (*Mem* IX ii 9)- del artesano Perilo, que fabricó un instrumento de tortura para el tirano Falaris de Agrigento: consistía en un toro de bronce dentro del cual se hacía entrar a un hombre, y al calentar el metal desde el exterior, los alaridos de la víctima se oían como mugidos.

XXVII

La llama estaba erguida y sin moverse
por no hablar más, y se alejaba ya
con el permiso del poeta dulce,

cuando otra, que venía detrás de ella,
nos hizo ir con la vista hacia su cima
6 por un confuso ruido que emitía.

Como el buey siciliano que mugió primero
con el llanto de aquel -y eso fue justo-
que lo había forjado con su lima,

mugía con la voz del afligido,
de modo que, a pesar de ser de cobre,
parecía sufrir por el dolor;

así, por no tener hueco ni paso
en el fuego al comienzo, a su lenguaje
se traducían las palabras tristes.

Pero cuando encontraron su camino
a través la punta, con el ímpetu
que la lengua al pasar les había impreso,

Al terminar el artefacto, Falaris decidió probarla con el mismo artesano (con el llanto de aquel -y eso fue justo- que lo había forjado con su lima): cfr. Ovidio, *Ars amandi* I 653-656, acerca del mismo episodio. vv. 14-15 a su lenguaje [...] palabras tristes: como había sucedido con Ulises (*Inf* XXXVI 85-90), de esta llama surge un sonido típico del fuego (evidentemente cuando el cuerpo aparente del condenado comienza a articular palabras dentro de ella) que sólo en un segundo momento se vuelve lenguaje humano.

udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,
21 dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo",

perch'io sia giunto forse alquanto tardo,
non t'incresca restare a parlar meco;
24 vedi che non incresce a me, e ardo!

Se tu pur mo in questo mondo cieco
caduto se' di quella dolce terra
27 latina ond'io mia colpa tutta reco,

dimmi se Romagnuoli han pace o guerra;
ch'io fui d'i monti là intra Orbino
30 e 'l giogo di che Tever si diserra».

Io era in giuso ancora attento e chino,
quando il mio duca mi tentò di costa,
33 dicendo: «Parla tu; questi è latino».

E io, ch'avea già pronta la risposta,
sanza indugio a parlare incominciai:
36 «O anima che se' là giù nascosta,

Romagna tua non è, e non fu mai,
sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;
39 ma 'n palese nessuna or vi lasciai.

v. 21 En la formulación del condenado, las palabras que supuestamente dijo Virgilio para despedir a Ulises están connotadas regionalmente (*istra* es un término del dialecto lombardo, que significa «ahora» y justifica la afirmación de que el poeta latino hablaba en esa lengua: v. 20).

oímos decir: «Oh tú al que yo la voz dirijo
y que recién hablabas en lombardo
diciendo "Ándate, no te incito más",

21

porque yo haya llegado un poco tarde,
no te pese quedarte a hablar conmigo;
ya ves que no me pesa a mí, ¡y yo ardo!

24

Si tú recién en este mundo ciego
has caído de aquella dulce tierra
latina de la cual mi culpa traigo,

27

dime si paz o guerra hay en Romaña;
pues yo fui de esos montes entre Urbino
y aquel en el que el Tíber se abre paso».

30

Yo seguía inclinado y muy atento,
cuando mi guía me tocó el costado,
diciéndome: «Habla tú, que este es latino».

33

Y yo, que tenía lista la respuesta,
empecé sin demora a contestar:
«Oh espíritu que estás allí escondido,

36

tu Romaña sin guerra nunca estuvo
ni está en el corazón de sus tiranos;
pero evidente no hay ninguna ahora.

39

vv. 25-27 El condenado cree que Virgilio es un nuevo compañero de pena, recién llegado del norte de Italia, región que explícitamente relaciona con su pecado.

vv. 29-30 *esos montes [...] se abre paso*: Montefeltro, desde Urbino al monte Fumaiolo, del que baja el Tíber.

Ravenna sta come stata è molt'anni:
l'aguglia da Polenta la si cova,
42 sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni.

La terra che fé già la lunga prova
e di Franceschi sanguinoso mucchio,
45 sotto le branche verdi si ritrova.

E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,
che fecer di Montagna il mal governo,
48 là dove soglion fan d'i denti succhio.

Le città di Lamone e di Santerno
conduce il lioncel dal nido bianco,
51 che muta parte da la state al verno.

E quella cu' il Savio bagna il fianco,
così com'ella sie' tra 'l piano e 'l monte,
54 tra tirannia si vive e stato franco.

vv. 40-42 Ravenna está bajo el dominio de la familia Polenta desde 1275, año en que Guido di Lamberto la tomó, con el apoyo de los Malatesta de Rimini; en 1300, tenía el poder su hijo Lamberto. El águila era el blasón de esa familia. Cervia fue tomada en 1283 por Bernardino di Guido da Polenta, causando gran daño a los gibelinos de la región.

vv. 43-44 Forlì, la ciudad gibelina que sufrió la *larga prueba* del asedio, de 1281 a 1283, del ejército franco-pontificio, durante el cual Guido da Montefeltro, señor de la ciudad (con quien Dante, aunque todavía no lo sabe, está hablando), logró salir de las murallas y volver a entrar, venciendo a gran parte de los enemigos (*hizo una pila sangrienta de franceses*).

v. 45 El león verde sobre fondo dorado era el escudo de armas de los Ordelaffi, bajo cuyo dominio estaba Forlì desde 1296.

v. 46 Los Malatesta, el padre Malatesta il Vecchio (*mastín viejo*) y el hijo Malatestino (*el nuevo*), nombrados a través de su castillo Verrucchio, cercano a Rímíni. El epíteto de mastines, además de aludir a su carácter cruel, recuerda el blasón de una rama de la familia.

Ravena está como hace muchos años:
los Polenta la sujetan con el águila,
a Cervia recubriendo con sus alas.

La ciudad que ya hizo larga prueba,
y una pila sangrienta de franceses,
45 bajo las garras verdes hoy se encuentra.

Y el mastín viejo y el nuevo de Verrucchio,
que hicieron un desastre con Montagna,
48 donde suelen, taladran con los dientes.

Las ciudades del Lamone y el Santerno
las conduce el león del nido blanco,
51 que de verano a invierno cambia parte.

Y esa a la cual el Savio moja el borde,
así como ella está entre llano y monte
54 vive entre libertad y tiranía.

vv. 47-48 Los Malatesta, que al tomar el poder de Rímíni (*donde solían*, cuando estabas vivo, ejercer el poder) asesinaron a Montagna dei Parcitati (rival gibelino), en la misma ciudad siguen tratando ferozmente sus súbditos (*taladran con los dientes*). Montagna Parcitati era un prisionero que Malatestino mató para evitar las recriminaciones de su padre acerca de cómo lo custodiaba.

vv. 49-50 Faenza e Imola (nombradas a través de sus ríos *Lamone* y *Santerno*) están bajo el gobierno de Maghinardo de los Pagani de Susinana, cuyo blasón era el león azul sobre fondo blanco.

v. 51 Según los comentadores antiguos, el verso significa que Maghinardo es gibelino en Romaña (el norte, nombrado como *invierno*) y güelfo en Toscana (el sur, *verano*); según otros, significa más genéricamente que cambia de facción política de una estación a otra, según la conveniencia.

vv. 52-54 Cesena, mojada por el río *Savio*, así como se encuentra entre la llanura y la montaña, está en una situación política intermedia, gobernada por el podestá y capitán del pueblo Galasso de Montefeltro, de menor ferocidad respecto de los tiranos nombrados antes.

Ora chi se', ti priego che ne conte;
non esser duro più ch'altri sia stato,
57 se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte».

Poscia che 'l foco alquanto ebbe rugghiato
al modo suo, l'aguta punta mosse
60 di qua, di là, e poi diè cotal fiato:

«S'i' credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
63 questa fiamma staria senza più scosse;

ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,
66 senza tema d'infamia ti rispondo.

Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero,
credendomi, sì cinto, fare ammenda;
69 e certo il creder mio venia intero,

se non fosse il gran prete, a cui mal prendea!,
che mi rimise ne le prime colpe;
72 e come e quare, voglio che m'intenda.

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe
che la madre mi diè, l'opere mie
75 non furon leonine, ma di volpe.

vv. 61-66 El condenado dentro de la llama no le cree a Dante, quien acaba de pedirle que se identifique, en virtud de la memoria que puede darle a su nombre (v. 57); supone que no volverá al mundo, y por lo tanto acepta hablar sin temor de que su verdadera historia se conozca. Acerca de esta actitud, cfr. Comentario al Canto.

v. 67 «Fui un gran guerrero, y después me hice franciscano (*lleve la cuerda ceñida a la cintura*)». A través de esta caracterización, unida a la ubicación geográfica de los vv. 29-30, Dante y el lector

Ahora quién eres, ruego que nos digas;
no seas más duro de lo que yo he sido:
tu nombre así en el mundo venza al tiempo».

Después que el fuego un poco hubo rugido
a su modo, movió la punta aguda
aquí y allá, y después dio este respiro:

«Si creyera es dada que mi respuesta
a persona que va a volver al mundo
esta llama ya no se movería;

pero como jamás desde este fondo
volvió alguien vivo, si oigo la verdad,
sin temor por mi infamia te contesto.

Yo fui hombre de armas, y después llevé la cuerda,
creyendo hacer, ceñido, penitencia;
y por cierto mi creencia se cumplía,

si no fuera que el gran cura, ¡el mal lo lleve!,
de nuevo me arrojó a las viejas culpas;
y cómo y quare, quiero que me escuches.

Mientras yo fui de huesos y de carne
que la madre me dio, las obras mías
no fueron de león, sino de zorro.

medieval reconocían al personaje: se trata de Guido da Montefeltro, importante político y militar gibelino de la Emilia Romana, de gran poder entre 1274 y 1298; Dante se refiere elogiosamente a él en el *Convivio* (cfr. Comentario al Canto).

v. 72 *cómo y quare*: «de qué modo y por qué»; Guido mezcló el florentino con el latín, tal vez evidenciando un rasgo de su psiquis o su contrapaso (cfr. Comentario al Canto).

vv. 73-75 «Mientras estuve vivo, mis acciones no fueron de valor (*de león*) sino de astucia (*de zorro*)».

Li accorgimenti e le coperte vie
io seppi tutte, e sì menai lor arte,
78 ch'al fine dè la terra il suono uscie.

Quando mi vidi giunto in quella parte
di mia etade ove ciascun dovrebbe
81 calar le vele e raccoglièr le sarte,

ciò che pria mi piacèa, allor m'increbbe,
e pentuto e confesso mi rendei;
84 ahi miser lasso! e giovato sarebbe.

Lo principe d'i novi Farisei,
avendo guerra presso a Laterano,
87 e non con Saracin né con Giudei,

ché ciascun suo nimico era cristiano,
e nessun era stato a vencer Aciri
90 né mercatante in terra di Soldano,

né sommo officio né ordini sacri
guardò in sé, né in me quel capestro
93 che solea fare i suoi cinti più macri.

vv. 79-83 «Ya en la vejez, comencé a rechazar la actividad política y me entregué a la vida religiosa». En esta parte de su relato, Guido retoma casi textualmente las palabras que Dante le dedica en el *Convivio* a las edades del hombre (IV xxiii 13 y xxviii 1-8) y al mismo personaje (VI xxviii 3, 7-8): cfr. Comentario al Canto.

v. 85 Bonifacio VIII, visto como el mayor de aquellos que se comportan como los antiguos fariseos, caracterizados en el Evangelio por la hipocresía y la codicia.

Artimañas, caminos escondidos
conocí y cultivé de tal manera
que mi fama alcanzaba al fin del mundo.

Cuando vi que llegaba a aquella parte
de mi edad en que todos deberían
arriar las velas y acortar los cabos,

me disgustó lo que antes me agradaba,
y arrepentido y confesado me rendí;
84 ipobre de mí! y bien me habría salido.

Pero el rey de los nuevos fariseos,
teniendo guerra cerca de Letrán,
-y no con sarracenos ni judíos,

porque sus enemigos son cristianos,
y ninguno había vencido en Aciri
ni comerciado en tierras del Sultán-

ni sumo oficio ni órdenes sagrados
miró en sí mismo, ni en mí aquel cordón
que antes adelgazaba a sus ceñidos.

vv. 86-90 «Manteniendo una guerra dentro de la misma curia (Letrán), no con musulmanes (sarracenos) ni judíos sino con cristianos, que tampoco habían ayudado a los infieles en la conquista de Aciri en Tierra Santa, ni había comerciado con ellos (actividad prohibida) en tierra musulmana».

vv. 91-93 «no consideró ni su condición de Papa (sumo oficio) ni la mía de franciscano (aquel cordón...)». El v. 93 es una crítica a la orden franciscana contemporánea, en oposición a la pobreza y la humildad de sus primeros miembros, crítica que se retomará en el Canto XII del *Paraíso*.

Ma come Costantin chiese Silvestro
d'entro Siratti a guerir de la lebbre,
96 così mi chiese questi per maestro

a guerir de la sua superba febbre;
domandommi consiglio, e io tacetti
99 perché le sue parole parver ebbre.

E' poi ridisse: «Tuo cuor non sospetti;
finor t'assolvo, e tu m'insegna fare
102 sì come Penestrino in terra getti.

Lo ciel poss'io serrare e diserrare,
come tu sai; però son due le chiavi
105 che 'l mio antecessor non ebbe care».

Allor mi pinser li argomenti gravi
là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,
108 e dissi: «Padre, da che tu mi lavi

di quel peccato ov'io mo cader deggio,
lunga promessa con l'attender corto
111 ti farà triunfar ne l'alto seggio».

Francesco venne poi, com'io fu' morto,
per me; ma un d'i neri cherubini
114 li disse: «Non portar; non mi far torto.

vv. 94-95 Según una leyenda que Dante menciona también en la *Monarquía* (III x 1), el emperador Constantino mandó llamar al papa Silvestre que estaba en la gruta del monte Siratti escondido por temor a las persecuciones: este último lo bautizó, y lo curó, hecho del cual derivarían su conversión y la donación de gran parte del Imperio a la Iglesia (cfr. Introducción: «La Italia de Dante»).

v. 102 Según el relato de Guido, Bonifacio le pidió que le enseñara a vencer a la familia Colonna, cuya fortaleza estaba en Palestrina.

Pero como a Silvestre Constantino
pidió dejar Siratti por su lepra,
así este me pidió que como médico

de su soberbia fiebre lo curara:
consejo me pidió, y yo me callé
pues sus palabras parecían ebrias.

Y él dijo: «Que tu corazón no tema:
desde ahora te absuelvo, y tú enséñame
cómo a tierra derribar a Palestrina.

El cielo puedo abrir y cerrar yo,
como tú sabes, por eso son dos llaves
las que mi antecesor no valoró».

Me empujaron los graves argumentos
por los cuales creí peor callar,
y dije: «Padre, dado que me lavas

del pecado en que debo caer ahora,
larga promesa y corto cumplimiento
hará que triunfes en el alto trono».

Cuando morí, por mí vino Francisco;
pero uno de los negros querubines
le dijo: «No lo llesves, que no es justo.

vv. 103-105 Con una velada amenaza de condenarlo, el Papa le recuerda a Guido que posee las dos llaves de san Pedro, que Celestino V (*mi antecesor*) desprecia al abdicar en 1294.

vv. 110-111 «Prometer mucho y cumplir poco te harán vencer en el trono pontificio (*alto trono*)». En efecto Bonifacio les ofreció un acuerdo a sus enemigos, con la promesa de restituirles su estado y dignidad anteriores a cambio de la entrega de Palestrina —pequeña ciudad del Lacio, feudo de la familia Colonna—, que luego en cambio destruyó; los Colonna que allí habían resistido al asedio debieron escapar para salvarse.

117 Venir se ne dee giù tra ' miei meschini
perché diede 'l consiglio frodolente,
dal quale in qua stato li sono a' crini;

120 ch'assolver non si può chi non si pente,
né pentere e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente».

123 Oh me dolente! come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: «Forse
tu non pensavi ch'io lōico fossi!».

126 A Minòs mi portò; e quelli attorse
otto volte la coda al dosso duro;
e poi che per gran rabbia la si morse,

129 disse: «Questi è d'i rei del foco furo;
per ch'io là dove vedi son perduto,
e sì vestito, andando, mi rancuro».

132 Quand'elli ebbe 'l suo dir così compiuto,
la fiamma dolorando si partio,
torcendo e dibattendo 'l corno aguto.

135 Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio,
su per lo scoglio infino in su l'altr'arco
che cuopre 'l fosso in che si paga il fio
a quei che scommettendo acquistan carco.

vv. 115-117 Según el relato de Guido, un diablo (*uno de los negros querubines*) le arrebató su alma a san Francisco, declarando que desde que le dio *el consejo fraudulento* a Bonifacio, lo estuvo siguiendo dispuesto a agarrarlo (*atrás del pelo*). Acerca de este relato, cfr. Comentario al Canto.

117 Debe venir abajo, entre mis siervos
por dar aquel consejo fraudulento,
desde el cual yo le estuve atrás del pelo;

120 pues quien no se arrepiente no es absuelto
ni se puede, queriendo, arrepentirse
por la contradicción que no lo admite».

123 ¡Ay, qué dolor!, cómo me sacudí
cuando tomándome me dijo: «Quizá tú
no pensabas que lógico yo fuera».

126 A Minós me llevó, y él se enroscó
ocho veces la cola al tronco duro;
y después de mordérsela con rabia,

129 dijo: «Este es de los robados por el fuego;
así donde me ves yo estoy perdido,
y así vestido, andando, me atormento».

132 Cuando hubo terminado su discurso,
la llama dolorida se alejó,
torciendo y agitando el cuerno agudo.

135 Mi guía y yo seguimos caminando,
por arriba del puente al otro arco
que cubre el foso en que la deuda pagan
quienes al dividir adquieren pena.

v. 119 «Ni es posible, porque sería contradictorio, querer algo y arrepentirse de ello al mismo tiempo».

vv. 122-123 *Quizá tú [...] yo fuera*: sarcásticamente, el diablo le habría dicho a Guido que tal vez no imaginaba que conociera los principios de la lógica formal, entre los cuales el de no contradicción.

v. 136 «los que se cargan de culpa separando lo que estaba unido».

COMENTARIO A *INFIERNO XXVII*

La llama de Ulises y Diomedes se aleja, callada. Otra llama, crepitando, atrae la mirada de los peregrinos. En este canto, el tema del castigo de los condenados ocupa un espacio mayor que en el anterior. El proceso de fonación de los pecadores envueltos en el fuego se explica en nueve versos, a través de una analogía de la que también emerge uno de los rasgos psicológicos de Guido de Montefeltro: como el inventor del toro de bronce fue torturado dentro de él por el tirano, el fraudulento Guido será víctima de un fraude que él mismo se construyó. El Dante escritor avala la justicia del hecho (v. 8), quizá para advertirnos acerca de la responsabilidad del condenado, que intentará endilgarla a terceros.

La dificultad de proferir palabra se revela aquí como segundo contrapaso, unido al ardor del fuego: es probable que la culpa de este octavo foso esté ligada a un uso pecaminoso del discurso. En efecto, aquí se desarrolla con gran amplitud el tema de la *lengua*, que en el canto anterior había sido esbozado en la analogía entre el principal órgano del habla y la forma del fuego (*Inf*XXVI 72, 78-80), sugiriendo la figura de las lenguas de fuego del Apocalipsis. Guido se presenta haciendo un uso superfluo del discurso, sintomático de su fijación: se dirige a través del inútil vocativo *Oh tú al que yo la voz dirijo y que recién hablabas en lombardo*, y cita, también inútilmente, las palabras con las que Virgilio acaba de despedir a Ulises, con aparente literalidad (v. 21). La distancia entre el tono sublime del comienzo (*Inf*XXVI 79-84) y el coloquial de las palabras citadas, a través de las cuales Guido advierte la procedencia del hablante, ha suscitado perplejidad en los estudiosos; el problema todavía no ha sido resuelto.

Una vez más, Dante nos enfrenta a un individuo de gran sutileza psicológica. A pesar de compartir con Ulises

y Diomedes la culpa y el castigo, su personalidad es muy diferente. El deseo casi patológico de hablar es el primero –y el último– de sus rasgos: a diferencia del héroe griego, su llama llega ya crepitando, y así también se alejará. Como por otra parte se alejarán los peregrinos, a diferencia del caso de Ulises, sin contestarle. Suponemos que Guido seguirá rumiando en el lenguaje del fuego, eternamente.

Con la pasión política que lo caracterizó en vida, Guido le pide a Dante noticias de su patria. El viajero responde con una prontitud que contrasta con la dificultad de habla de los condenados: *Y yo, que tenía lista la respuesta* (v. 34). Traza un detallado retrato de una Romaña de gran fragilidad política: hay paz aparente, pero los tiranos tienen las guerras escondidas en el corazón.

Al terminar su exhaustiva respuesta, Dante le pide al condenado que se identifique. Este inicia en el v. 61 un monólogo larguísimo (sólo superado en el *Infierno*, por un terceto, por el de Ugolino). Se trata de un discurso poco controlado, en el que más de una vez se filtran anacolutos de rencor y autocompasión: *y yo ardo* (v. 24); *el mal lo lleve* (v. 70); *pobre de mí* (v. 84); *ay, qué dolor* (v. 121).

La compleja psiquis de Guido muestra al comienzo de la respuesta un signo claro de su tormento: se convence de que Dante no está vivo, porque quiere contar su historia; como probablemente se convenció de que le convenía dar el consejo fraudulento a Bonifacio, porque en él persistía, a pesar del *cordón* que lo ceñía, la naturaleza de *zorro*. Queriendo creer que no estará en este libro –a pesar de que, probablemente, lo ve en el futuro que conocen los muertos–, el condenado cuenta su historia, sin decir su nombre: da por sentado que su fama, que *alcanzaba al fin del mundo*, lo hacía inmediatamente reconocible a un italiano como Dante. En efecto, el lector italiano sabe que se trata el conde de Montefeltro, importante jefe gibelino, nacido entre 1220 y 1225,

de enorme influencia política: fue vicario imperial de Corradino, y luchó contra los güelfos toscos-emilianos y el papa Martino IV, por lo que fue excomulgado. En 1294 fue perdonado por Celestino V, y en 1296, dos años antes de su muerte, entró en la orden franciscana.

Para narrar su conversión, Guido hace uso de la imagen de la vida como navegación, que ya se ha mencionado en relación con el viaje de Ulises (cfr. Comentario a *InfXXVI*), y que reenvía puntualmente al pasaje del *Convivio* en que Dante lo elogia como ejemplo de quienes en la vejez supieron abandonar las operaciones mundanas. Aquí el poeta declara en cambio que en el viaje al inframundo descubrió su último pecado, que estaba oculto entre las paredes del monasterio.

De nuevo, como ya Ulises y como él mismo en el v. 21, Guido intercala un discurso directo, a través del cual revive el drama decisivo de su destino. Atribuyéndole la culpa de su pecado a Bonifacio VIII, usa en tercera persona el verbo en que recae la acción: *me arrojó* (*mi rimise*, que por otra parte contrasta con la primera persona *misí me* con que Ulises cuenta el inicio de su viaje). Más precisamente, son los *graves argumentos* los que, según declara, lo *empujaron* a la especulación: con ambigüedad, sin definir el riesgo que evaluó, Guido confiesa que consideró *peor callar*. Ya en las palabras propias de entonces, que aparentemente recuerda, también niega, con evidente autoindulgencia, el propio libre albedrío: *el pecado en que debo caer* (v. 109).

Entre el v. 111 y el 112 se advierte una elipsis, análoga a la que en el relato de Ulises correspondía a las décadas vividas en el barco. Guido calla aquí acerca del lapso de tiempo transcurrido entre el consejo fraudulento y la muerte: tiempo en el que, habiendo podido arrepentirse, debe haber recuperado el viejo hábito.

Ya entre los fraudulentos, lo que más parece pesarle es el «engaño» del que se siente víctima: la improbable escena

entre san Francisco y el diablo que le arrebató el alma jactándose de ser *lógico* parece más el producto de la mente de Guido que un hecho de la realidad. Se trata quizá del modo en que el espíritu encerrado en la llama se está contando la historia constantemente, agregando detalles acordes con la rabia de haber sido superado en inteligencia; de no haber considerado, en su cálculo político, a la justicia divina. Por otra parte, el lector podrá completar el sentido de este episodio leyendo el *Purgatorio*, donde el hijo de Guido, salvado por un instante de conversión a pesar de una vida de pecado, narra una historia análoga, ciertamente confiable, de signo positivo (*Purg V* 103-108). Allí reaparecerá el tema, esbozado aquí, de la insuficiencia de las instituciones para indicar quién está destinado a la salvación y quién a la condena.

A través de un lenguaje poco convincente, tal vez producto de una mente que ha perdido la lucidez que tuvo en vida, Guido revela, al menos en parte, el carácter de su culpa y la de Ulises: ambos parecen haber hecho un uso indebido de la inteligencia y la retórica de las que habían sido copiosamente dotados, dedicándose a las *artimañas* y a los *caminos escondidos*. Si es así, no sorprende que años después Dante, disponiéndose a contar lo que vio en el octavo foso, frene el propio ingenio, ligado justamente al talento verbal (*InfXXVI* 19-24).

Tal vez debamos preguntarnos por qué la zona del Infierno en que la soberbia intelectual se manifiesta con mayor intensidad es la única cuya culpa, hace siglos, sigue generando dudas: quizá Dante no quiso o no logró nombrar directamente el pecado que más sentía suyo; o quizá quiso que, sin poder resolver del todo el problema, sintiéramos el límite de nuestra comprensión, como antídoto de la peligrosa voluntad, característica de comentaristas y críticos, de ponerle una etiqueta de certeza a todos los casilleros del Infierno.

XXVIII

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
3 ch'i' ora vidi, per narrar più volte?

Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
6 c'hanno a tanto comprender poco seno.

S'el s'aunasse ancor tutta la gente
che già, in su la fortunata terra
9 di Puglia, fu del suo sangue dolente

per li Troiani e per la lunga guerra
che de l'anella fé sì alte spoglie,
12 come Livio scrive, che non erra,

con quella che sentio di colpi doglie
per contastare a Ruberto Guiscardo;
15 e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie

v. 1 El inicio retórico es de modelo virgiliano (*En* II 361-362); considerar a la prosa más libre (con *parole sciolte*: literalmente con palabras sueltas), es decir no atadas por la métrica, es una idea de Ovidio: cfr. *Tristia* IV 10 24.

v. 7 Inicia en este verso una analogía basada en un *adynaton*, a través de la cual se compara la condición del noveno foso con la suma-hipotética- de innumerables heridos de batallas antiguas y recientes. La enumeración recuerda una poesía (*Si tuit li dol*) de Bertran de Born, que Dante encontrará en este sitio (vv. 112-142).

v. 8 *Apulia*: genéricamente el sur continental de Italia, es caracterizada como *fortunata*, que en italiano antiguo significa «sometida a la fortuna», y por lo tanto puede tener un matiz positivo o negativo. En los textos del siglo XIII, suele aparecer con el sentido de «desafortunada». Dante se refiere al hecho que la Apulia fue escenario de batallas antiguas y modernas que se recuerdan en los versos siguientes.

XXVIII

¿Quién podría narrar incluso en prosa
plenamente la sangre y las heridas
que yo vi allí, probando y reescribiendo?

Toda lengua por cierto sería escasa
por la palabra nuestra y por la mente,
ya que no alcanzan para contenerlas.

Si se reuniera a toda aquella gente
que en la tierra de Apulia desdichada
sufrió perdiendo sangre, dolorida

por los troyanos y la guerra larga
que hizo el alto botín con los anillos,
como describe Livio, que no yerra,

con aquella que recibió los golpes
por oponerse a Roberto Guiscardo;
y la otra cuyos huesos aún se encuentran

v. 8 *los troyanos*: según algunos, este terceto alude a las guerras a través de las cuales Eneas y sus hombres se adueñaron de Italia, que hasta ese momento había vivido en paz. Según otros, los troyanos serían los romanos (y no habría diferencia entre la batalla nombrada aquí, y la guerra larga que sigue).

vv. 10-12 La segunda guerra púnica, que luego de diecisiete años terminó en la batalla de Cannas en la que cayeron veinte mil hombres; según narra Tito Livio (*Hist* XXIII 12, 1), Aníbal había hecho tres moyos con los anillos de los romanos caídos (cfr. *Cv* IV v 19).

vv. 13-14 La serie de guerras que condujo Roberto Guiscardo en el siglo XI, normando que como duque de Apulia conquistó el sur de Italia combatiendo durante veinte años contra los sarracenos y otros enemigos.

18 a Ceperan, là dove fu bugiardo
ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,
dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo;

21 e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo de la nona bolgia sozzo.

24 Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.

27 Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.

30 Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!

33 vedi come storpiato è Mäometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Ali,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

36 E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
fuor vivi, e però son fessi così.

v. 16 *Ceprano*: pequeña ciudad ubicada en el límite del Reino de Apulia y del Estado de la Iglesia, escenario de las últimas batallas entre los franceses y la casa suabia; según se creía, la línea defensiva había sido entregada a Carlos de Anjou, que pasó el río Liri sin encontrar resistencia, por los barones que debían proteger el dominio de Manfredi.
vv. 17-18 Cerca de Tagliacozzo tuvo lugar otra terrible batalla, en 1268, donde fue vencido Corradino por sorpresa: Alardo de Valery les aconsejó a los franceses (*sin armas*) que mantuvieran un ejército apartado, con el que atacaron cuando Corradino ya creía haber vencido.
vv. 26-27 *bolsa triste* [...] *lo tragado*: el estómago.

en Ceprano, donde engañoso fue
todo apuliés, y allí por Tagliacozzo,
donde venció sin armas el anciano Alardo;

y mostraran sus miembros mutilados
o heridos, no podrían igualar
la inmundicia de la novena fosa.

Nunca un barril, por haberse desfondado
queda tan roto como yo vi a uno
del mentón hasta donde sale el pedo.

Entre las piernas tripas le colgaban;
se veían las entrañas y esa bolsa triste
que hace mierda de todo lo tragado.

Mientras yo estupefacto lo observaba,
me miró y con las manos se abrió el pecho,
diciendo: «¡Mira cómo me desgarró!

¡Mira qué destrozado está Mahoma!
Acá adelante va llorando Ali,
la cara rota del mentón al jopo.

Y todos los demás que aquí estás viendo,
sembraron cisma y escándalo en la vida
por eso están así de lacerados.

v. 31 *Mahoma*: el fundador del islamismo se presenta a sí mismo en tercera persona; según una leyenda bizantina que había sido transmitida por los cruzados, Mahoma era un cardenal cristiano que, por decepción al ver que no sería elegido Papa, provoca un cisma interno a la Iglesia; si se encuentra en este foso (y no en el sexto círculo como simple hereje), Dante considera que la división consistió en un fraude.
v. 32 *Ali*: primo y yerno de Mahoma, fundó una secta dentro del islamismo, la de los chiitas.
v. 35 «todos los habitantes de este foso provocaron divisiones y discordias civiles (*escándalo*) y religiosas (*cisma*)».

Un diavolo è qua dietro che n'accisma
sì crudelmente, al taglio de la spada
39 rimettendo ciascun di questa risma,

quand'avem volta la dolente strada;
però che le ferite son richiuse
42 prima ch'altri dinanzi li rivada.

Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse,
forse per indugiar d'ire a la pena
45 ch'è giudicata in su le tue accuse?».

«Né morte 'l giunse ancor, né colpa 'l mena»,
rispuose 'l mio maestro, «a tormentarlo;
48 ma per dar lui esperienza piena,

a me, che morto son, convien menarlo
per lo 'nferno qua giù di giro in giro;
51 e quest'è ver così com'io ti parlo».

Più fuor di cento che, quando l'udiro,
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi
54 per meraviglia, obliando il martiro.

«Or di a fra Dolcin dunque che s'armi,
tu che forse vedra' il sole in breve,
57 s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,

sì di vivanda, che stretta di neve
non rechi la vittoria al Noarese,
60 ch'altrimenti acquistar non saria leve».

v. 37 *destroza*: traduce el verbo *accismare*, que proviene del provenzal *acesmar*, presente en el poema *Be me platz*, de Bertran de Born, que elogia la guerra. Acerca de esta relación, cfr. Comentario al Canto vv. 55-60 Mahoma envía un mensaje a *Dolcino* Turnielli de Novara, jefe de la secta mesiánica llamada de los Apostólicos que predicó en el norte de Italia; perseguido por la Inquisición, en 1306 se

Un diablo está acá atrás que nos destroza
tan cruelmente, de nuevo sometiéndonos
al tajo de la espada a cada uno,

cuando giramos la doliente calle;
y así nuestras heridas cicatrizan
antes de que otra vez ante él pasemos.

¿Tú quién eres que miras desde el puente,
quizá intentando retrasar la pena
que por tus confesiones es juzgada?».

«Ni la muerte lo alcanzó, ni lo trae culpa»,
respondió mi maestro, «a la tortura:
para que tenga una experiencia plena,

yo que estoy muerto tengo que mostrarle
de un círculo a otro círculo el Infierno;
y esto es verdad así como te hablo».

Más de cien fueron los que al escucharlo
a verme se pararon en el foso
por asombro olvidando su martirio.

«Di a fray Dolcino pues que se abastezca
tú que tal vez verás el sol en breve,
si no quiere seguirme pronto aquí

de comida: así cercado por la nieve
no le da la victoria al Novarés,
pues vencer no le es fácil de otro modo».

retiró armado a los montes para resistir a una cruzada que el papa Clemente V había enviado contra él; le advierte que, en el sitio que sufrirá por parte del ejército guiado por el obispo de Novara (el *Novarés*), se aprovisione para evitar que lo venzan en el invierno (como de hecho sucedió en 1307), ya que rodeado de nieve deberá rendirse por hambre, y no por una acción militar.

Poi che l'un piè per girsene sospese,
 Mäometto mi disse esta parola;
 63 indi a partirsi in terra lo distese.

Un altro, che forata avea la gola
 e tronco 'l naso infin sotto le ciglia,
 66 e non avea mai ch'una orecchia sola,

ristato a riguardar per meraviglia
 con li altri, innanzi a li altri aprì la canna,
 69 ch'era di fuor d'ogne parte vermiglia,

e disse: «O tu cui colpa non condanna
 e cu' io vidi in su terra latina,
 72 se troppa simiglianza non m'inganna,

rimembriti di Pier da Medicina,
 se mai torni a veder lo dolce piano
 75 che da Vercelli a Marcabò dichina.

E fa sapere a' due miglior da Fano,
 a messer Guido e anco ad Angiolello,
 78 che, se l'antiveder qui non è vano,

gittati saran fuor di lor vasello
 e mazzerati presso a la Cattolica
 81 per tradimento d'un tiranno fello.

vv. 61-63 Estos versos indican que la profecía fue pronunciada rápidamente, en el tiempo que dura un paso. Da la impresión de que a Mahoma, cuando ya estaba yéndose, se le ocurrió enviar el mensaje.
 v. 73 *Pier da Medicina*: personaje de difícil identificación; según los comentaristas antiguos, se trata de un instigador de discordias políticas de la Emilia Romagna.

Después de levantar un pie para irse
 me dirigió Mahoma estas palabras;
 y en el suelo lo apoyó para partir.

Otro, que abierta tenía la garganta
 y trunca la nariz hasta los ojos,
 y al que una sola oreja le quedaba,

que asombrado miraba con los otros
 antes que los demás abrió el cogote
 que estaba todo rojo por afuera,

y dijo: «Oh tú a quien culpa no condena
 y que en tierra latina yo vi arriba,
 si un parecido grande no me engaña,

acuérdate de Pier da Medicina,
 si tú vuelves a ver el dulce llano
 que se inclina entre Marcabò y Vercelli.

Y haz saber a los más grandes de Fano,
 a Angiolello y también a micer Guido,
 que si no es vana aquí la providencia,

serán tirados fuera de su barca
 y en Cattolica ahogados con un lastre
 pues los traicionará un tirano cruel.

vv. 74-75 *el dulce llano* [...] *Vercelli*: la llanura del Po, que desciende suavemente.

vv. 76-77 *Angiolello* da Carignano y *Guido* del Cassero, importantes representantes de las dos familias más nobles de Fano, que según estos versos fueron invitados a parlamentar con el señor de Rimini (el cruel tirano Malatestino), y lanzados al Adriático cerca de la ciudad de Cattolica, atados con una red de pesca y ahogados con pesos. No se han encontrado datos de crónica sobre este hecho.

Tra l'isola di Cipri e di Maiolica
non vide mai sì gran fallo Nettuno,
84 non da pirate, non da gente argolica.

Quel traditor che vede pur con l'uno,
e tien la terra che tale qui meco
87 vorrebbe di vedere esser digiuno,

farà venirli a parlamento seco;
poi farà sì, ch'al vento di Focara
90 non sarà lor mestier voto né preco».

E io a lui: «Dimostrami e dichiara,
se vuo' ch'i' porti sù di te novella,
93 chi è colui da la veduta amara».

Allor puose la mano a la mascella
d'un suo compagno e la bocca li aperse,
96 gridando: «Questi è desso, e non favella.

Questi, scacciato, il dubitar sommerse
in Cesare, affermando che 'l fornito
99 sempre con danno l'attender sofferse».

Oh quanto mi pareva sbigottito
con la lingua tagliata ne la strozza
102 Curïo, ch'a dir fu così ardito!

vv. 82-84 «En todo el Mediterráneo, el dios del mar no vio nunca un peor crimen ni de sarracenos (*piratas*) ni de griegos».

vv. 85-87 Malatestino (que era tuerto) gobernaba Rímini (cfr. *Inf* XXVII 46-48), ciudad que un compañero de pena de Pier da Medicina preferiría no haber conocido.

vv. 89-90 Sarcásticamente, el pecador predice que los traicionados no llegarán a Focara (lugar entre Cattolica y Pesaro en el que, debido al peligro de sus vientos, los marineros solían rogar a los santos).

Entre la isla de Chipre y de Mallorca
no vio Neptuno un crimen tan enorme,
ni de piratas ni de gente griega.

Ese traidor que ve con un solo ojo,
y gobierna la tierra que aquí uno
preferiría no haber visto nunca,

los hará ir a conversar con él;
después hará que al viento de Focara
no deberán hacer voto ni ruego».

Yo dije: «Muéstrame con claridad,
si quieres que yo dé noticias tuyas,
quién es aquel de la visión amarga».

Puso entonces la mano en la mandíbula
de un compañero y abriéndole la boca,
gritó: «Este es aquel, que ya no habla.

Él, expulsado, disipó la duda
en César, afirmando que al ya listo
lo perjudica siempre la demora».

¡Oh qué terror atónito mostraba
con la lengua cortada en la garganta
Curión, que fue de tan audaz palabra!

v. 93. *aquel de la visión amarga*: aquel que, según el condenado dijo en el v. 87, tuvo una visión funesta de Rímini.

vv. 97-99 Como se explicita en el v. 102, se trata de Cayo Curión, tribuno romano que pasó del bando de Pompeyo al de César; según Lucano (*Fars* I 267 y ss.), habiendo sido echado de Roma, se reunió con Julio César en Rímini y le aconsejó cruzar el Rubicón, provocando la guerra civil.

- E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,
 levando i moncherin per l'aura fosca,
 sì che 'l sangue facea la faccia sozza,
 105
- gridò: «Ricordera'ti anche del Mosca,
 che disse, lasso!, 'Capo ha cosa fatta',
 che fu mal seme per la gente tosca».
 108
- E io li aggiunsi: «E morte di tua schiatta»;
 per ch'elli, accumulando duol con duolo,
 sen gio come persona trista e matta.
 111
- Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,
 e vidi cosa ch'io avrei paura,
 senza più prova, di contarla solo;
 114
- se non che coscienza m'assicura,
 la buona compagnia che l'uom francheggia
 sotto l'asbergo del sentirsi pura.
 117
- Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,
 un busto senza capo andar sì come
 andavan li altri de la trista greggia;
 120
- e 'l capo tronco tenea per le chiome,
 pesol con mano a guisa di lanterna:
 e quel mirava noi e dicea: «Oh me!».
 123

vv. 106-109 Mosca dei Lamberti es uno de los personajes por cuyo destino pregunta Dante en el Canto VI del *Infierno*. Se trata de un famoso noble de familia gibelina, que en 1216 aconsejó vengar con la muerte la ofensa que la familia Amidei había recibido por parte de Buondemonte dei Buondelmonti: este último, habiéndose comprometido con una Amidei, se casó con una Donati. Su muerte, consecuencia de las palabras de Mosca, fue el origen (*mala semilla*)

- Y otro al que le faltaban las dos manos,
 alzó en el aire oscuro los muñones
 que la cara manchaban con su sangre,
 105
- y gritó: «Acuérdate también de Mosca,
 que dijo, ¡ay!, "Lo hecho, ya hecho está",
 que fue mala semilla a los toscanos».
 108
- Y yo agregué: «Y la muerte de tu estirpe»;
 y él, dolor con dolor acumulando,
 se marchó enloquecido de tristeza.
 111
- Yo me quedé a mirar la multitud,
 y vi una cosa que me asustaría,
 sin tener pruebas, sólo de contarla;
 114
- si no fuera que calma mi conciencia,
 la buena compañía que hace libre
 bajo el refugio de sentirse pura.
 117
- Vi por cierto, y parece que aún lo viera,
 un tronco sin cabeza caminando
 como los otros del rebaño triste;
 120
- del pelo sostenía la cabeza,
 como un farol colgando de la mano,
 que mirándonos «¡Ay de mí!» decía.
 123

de la guerra entre güelfos y gibelinos de Florencia, y —como responde Dante— para la misma familia Lamberti, cuyos miembros fueron exiliados en 1258, y a partir de la batalla de Benevento (1268) no pudieron volver nunca a la ciudad (cfr. Introducción: «La Italia de Dante»).

vv. 112-117 Como otras veces, Dante prepara al lector para un evento inverosímil, cuya verdad enfatiza inmediatamente después.

Di sé facea a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due;
126 com'esser può, quei sa che sì governa.

Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
129 per appressarne le parole sue,

che fuoro: «Or vedi la pena molesta,
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
132 vedi s'alcuna è grande come questa.

E perché tu di me novella porti,
sappi ch'ì son Bertram dal Bornio, quelli
135 che diedi al re giovane i ma' conforti.

Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;
Achitofel non fé più d'Absalone
138 e di David coi malvagi punzelli.

Perch'io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
141 dal suo principio ch'è in questo troncone.
Così s'osserva in me lo contrapasso».

v. 132 Se trata de una cita del lamento de Jeremías (*Lam* 1, 12), muy presente en la liturgia cristiana.

vv. 134-136 Bertran de Born, vizconde de Guascona de la segunda mitad del siglo XII, fue un importante poeta provenzal (cuyas obras son recordadas en los vv. 7 y ss., y 37); siendo súbdito de Enrique II de Inglaterra (duque de Aquitania), incitó a su hijo (*el rey joven*) a rebelarse contra él.

Hacia de linterna de sí mismo,
y dos en uno eran y uno en dos:
cómo es posible, sabe Quien lo ordena.

126

Cuando estuvo de frente al pie del puente,
levantó el brazo con toda la cabeza,
para acercarnos las palabras suyas:

129

«Mira ahora la pena dolorosa
oh tú que respirando ves los muertos:
mira si hay otra grande como esta.

132

Y para que tú de mí lleves noticias,
sabe que soy Bertran de Born, aquel
que dio malos consejos al rey joven.

135

Padre e hijo entre sí volví enemigos:
igual que Aquitofel con Absalón
y David con malvada instigación.

138

Por dividir personas tan unidas,
llevo ¡ay! mi cerebro separado
de su raíz, que se halla en este tronco.
Así se observa en mí el contrapaso».

141

vv. 137-138 El personaje bíblico Aquitofel, consejero del rey David, instigó a su hijo Absalón a intentar matar al padre (2 *Reyes* 15-17).

v. 142 *contrapaso*: la relación analógica entre el pecado cometido y el castigo, presente en todo el Infierno y el Purgatorio, se nombra aquí por única vez en el poema. Acerca de la tradición de este término, cf. Introducción: «La filosofía en Italia en la Baja Edad Media».

COMENTARIO A *INFIERNO XXVIII*

Dos tercetos separan netamente el nuevo foso del anterior: el poeta declara la insuficiencia de la mente y la palabra humana para describir el horror que vio en esta nueva zona infernal. Aun para quien escribiera en prosa, *la sangre y las heridas* de quienes sembraron divisiones serían imposibles de *narrar plenamente*. Se anticipa el tópico de lo inefable, que volverá en la descripción del último círculo y ocupará un extenso espacio en el Paraíso; también allí, lo que no puede decirse se articula en incapacidad de comprensión y de expresión (cfr. *Cv* III iv 2-4).

Inmediatamente, Dante retoma la difícil tarea. A través de un largo *adynaton* —la figura retórica de lo imposible—, presenta una analogía de registro elevado, rica en citas de Virgilio y de Ovidio, que cae abruptamente en el último verso para enfatizar el disgusto de la condición inmundada de estos condenados, que con brutal realismo cotidiano son comparados con un barril roto: es evidente que los recuerdos clásicos, las citas de la épica, no se condicen con tripas que *colgaban entre piernas*, y *la bolsa triste que hace mierda todo lo tragado*. Algunos ecos anuncian la presencia de Bertran de Born, que cerrará el Canto: se sugiere así que en la misma situación de imposibilidad estaría hoy quien escribiera no sólo el lamento en muerte del rey Enrique III de Inglaterra, que comienza con un *adynaton* muy parecido a este, sino también el elogio a la guerra *Bem platz*, recordado fugazmente a través del término *accismare* (v. 37). El Dante escritor dedicará un episodio a recordar una zona del Infierno que se parece a los campos de batallas del mundo, y los supera. En estos últimos fosos de Malebolge, los castigos recuerdan muy de cerca el sufrimiento que el lector puede conocer en vida.

En contraste con la indefinición que abarcaba, junto con el foso anterior, el pecado de esta *bolgia* en *Inf* XI, aquí la

culpa es explícita. Además de la anticipación del narrador en el último verso del Canto XXVII, Virgilio se la dice al discípulo desde el puente: todos *sembraron cisma y escándalo* (v. 35). Y al final del canto, se explica la naturaleza del castigo, nombrando por única vez en el poema el término contrapaso: los pecadores que han dividido, están divididos eternamente. Un diablo se ocupa de volver a abrir las heridas cada vez que cicatrizan.

La horrenda condición de quienes pueblan el foso no debe hacernos olvidar que se trata, como en todos los casos del octavo círculo, de fraudulentos: Dante entiende que la unidad, que acerca la comunidad humana a su Creador, tiene un valor de verdad. Contra la unidad de la religión considerada verdadera actuaron Mahoma y Alí, ahora lacerados con tajos complementarios. El primero, que no parece asombrarse de la presencia de Dante, aprovecha para mandarle un mensaje a un «colega» de una secta. En todo caso, Mahoma parece más interesado en hacer durar la predicación de Dolcino que en salvarlo de la condena: quizá sólo pretende retrasarla. Como si todavía deseara tener influencia en el mundo, a pesar de ver el futuro inmodificable, también Pier da Medicina manda un mensaje profético.

El personaje de Curión presenta un problema: castigado aquí como incitador de la guerra civil, en base a la *Farsalia* de Lucano (I 266 y ss.) se le atribuye la frase *Tolle moras: semper nocuit differre paratis* [Abandona toda demora: siempre fue dañina la postergación para quienes están preparados] que Dante citará para exhortar a Enrique VII a bajar a Italia (cfr. Cronología). En efecto, la consecuencia del paso del Rubicón es el imperio, que Dante considera providencial: la empresa de Julio César es, por lo tanto, sacrosanta. Como sucede con otros condenados cuya acción fue servicial para el plan divino —entre ellos, ya encontramos a Caifás—, Dante considera la libertad con la que eligieron ser quienes fue-

ron independientemente de las consecuencias de sus actos. De manera análoga, a pesar del enorme mal que provocó su donación, Constantino está salvado por haber obrado en buena fe (cfr. *Inf* XIX 115-117, y *Par* XX 55-60).

Antes de describir al último condenado, el narrador nos advierte acerca de la inverosimilitud de su condición: un cuerpo decapitado avanza hacia el puente en que están los peregrinos, llevando su cabeza en la mano. Se trata de Bertran de Born, único poeta cristiano del *Infierno*. En el *De Vulgari Eloquentia*, Dante lo elogia como poeta de las armas (II ii 9), nunca igualado en ese género por ningún italiano: *Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse* (II ii 10). Quiza ahora, presentada esta zona de Malebolge, las atrocidades de la guerra ya tienen un poeta florentino que las devuelve al Infierno con las palabras estridentes y soeces que merecen.



Los instigadores de discordia.

XXIX

La molta gente e le diverse piaghe
avean le luci mie sì inebriate,
3 che de lo stare a piangere eran vaghe.

Ma Virgilio mi disse: «Che pur guate?
perché la vista tua pur si soffolge
6 là giù tra l'ombre triste smozzicate?

Tu non hai fatto sì a l'altre bolge;
pensa, se tu annoverar le credi,
9 che miglia ventidue la valle volge.

E già la luna è sotto i nostri piedi;
lo tempo è poco omai che n'è concesso,
12 e altro è da veder che tu non vedi.

«Se tu avessi», rispuos'io appresso,
«atteso a la cagion per ch'io guardava,
15 forse m'avresti ancor lo star dimesso».

Parte sen giva, e io retro li andava,
lo duca, già faccendo la risposta,
18 e soggiugnendo: «Dentro a quella cava

dov'io tenea or li occhi sì a posta,
credo ch'un spirito del mio sangue pianga
21 la colpa che là giù cotanto costa».

Allor disse 'l maestro: «Non si franga
lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello.
24 Attendi ad altro, ed ei là si rimanga;

v. 2 El verbo *embriagar* traduce el italiano *inebriare*, que con el sentido de «impregnar de lágrimas», es cita bíblica (cfr. *Is* 16, 9 y *Ez* 23, 33).
v. 10 Según indica Virgilio, la luna está en el nadir, sobre el meridiano del Purgatorio, en las antípodas de Jerusalén (bajo la cual se

XXIX

La mucha gente y todas sus heridas
mis ojos tanto habían embriagado
que de seguir llorando eran deseosos.

Pero Virgilio preguntó: «¿Qué miras?
¿Por qué tu vista tanto se detiene
en esas tristes sombras mutiladas?

No lo hiciste en el resto de los fosos;
si crees poder contarlas, ten en cuenta
que es de veintidós millas este valle.

Y bajo nuestros pies ya está la luna:
del tiempo concedido queda poco,
y hay que ver otras cosas que no viste».

«Si tú hubieras», le dije yo en seguida,
«sabido la razón de mi mirada,
quizá quedarme me habrías permitido».

Mientras tanto él se iba, y yo detrás
de mi guía, ya dando la respuesta,
y agregando: «Dentro de esa fosa

adonde yo tenía la vista fija,
creo que un alma de mi sangre llora
la culpa que allá abajo tanto cuesta».

Y el maestro me dijo: «No distraigas
en él tu pensamiento desde ahora.
Presta atención al resto, y que él se quede.

encuentra el Infierno); dado que la noche en que Dante se perdió en la selva había luna llena (y por lo tanto estaba en el zenit a medianoche, y en el nadir a mediodía), y que la luna se atrasa respecto del sol 50 minutos por día, son aproximadamente las 13:30 hs.

27 ch'io vidi lui a piè del ponticello
mostrarti e minacciar forte col dito,
e udi' 'l nominar Geri del Bello.

30 Tu eri allor sì del tutto impedito
sovra colui che già tenne Altaforte,
che non guardasti in là, sì fu partito».

33 «O duca mio, la violenta morte
che non li è vendicata ancor», diss'io,
«per alcun che de l'onta sia consorte,

36 fece lui disdegnoso; ond'el sen gio
sanza parlarmi, sì com'io estimo:
e in ciò m'ha el fatto a sé più pio».

39 Così parlammo infino al loco primo
che de lo scoglio l'altra valle mostra,
se più lume vi fosse, tutto ad imo.

42 Quando noi fummo sor l'ultima chiostra
di Malebolge, sì che i suoi conversi
potean parere a la veduta nostra,

45 lamenti saettaron me diversi,
che di pietà ferrati avean li strali;
ond'io li orecchi con le man copersi.

48 Qual dolor fora, se de li spedali
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre
e di Maremma e di Sardigna i mali

v. 27 *Geri del Bello*: primo del padre de Dante, acerca del cual los comentadores antiguos narran que fue sembrador de discordias, y fue asesinado por un tal Brodaio de la familia Sacchetti, y que recién treinta años después de su muerte (en 1310 aproximadamente), esta fue vengada por un pariente, como contemplaba una tradición que la justicia de la comuna admitía.

Que al pie del puentecito yo lo vi
señalar con el dedo amenazándote;
Geri del Bello oí que lo nombraban.

Tú entonces te encontrabas tan absorto
sólo en aquel que gobernó Altaforte,
que hacia allí no miraste, y se marchó».

Yo dije: «Oh guía, la violenta muerte
que todavía no le fue vengada
por alguno, consorte de la ofensa,

lo llenó de desdén, y así se fue
sin decirme palabra, como estimo:
y eso hacia él me hizo más piadoso».

Conversamos así hasta el primer sitio
que del puente hace ver el otro valle
—si hubiera luz— del todo hasta su extremo.

Quando estuvimos sobre el claustro último
de Malebolge, donde sus conversos
aparecían ante nuestra vista,

lamentos tan distintos me flecharon,
con las puntas herradas de piedad,
que cubrí mis orejas con las manos.

Como el dolor, si de los hospitales
de Valdichiana entre julio y septiembre
y los males de Maremma y de Cerdeña

v. 29 Bertran de Born, que había sido señor de ese castillo (*Inf* XXVIII 133-135).

vv. 46-48 Los lugares nombrados pertenecen a regiones llenas de pantanos, y por lo tanto afectadas por la malaria, sobre todo en verano (*entre julio y septiembre*).

fossero in una fossa tutti 'nsemble,
tal era quivi, e tal puzzo n'usciva
51 qual suol venir de le marcite membre.

Noi discendemmo in su l'ultima riva
del lungo scoglio, pur da man sinistra;
54 e allor fu la mia vista più viva

giù ver' lo fondo, là 've la ministra
de l'alto Sire infallibil giustizia
57 punisce i falsador che qui registra.

Non credo ch'a veder maggior tristizia
fosse in Egina il popol tutto infermo,
60 quando fu l'aere sì pien di malizia,

che li animali, infino al picciol vermo,
cascaron tutti, e poi le genti antiche,
63 secondo che i poeti hanno per fermo,

sì ristorar di seme di formiche;
ch'era a veder per quella oscura valle
66 languir li spirti per diverse biche.

Qual sovra 'l ventre e qual sovra le spalle
l'un de l'altro giacea, e qual carpone
69 si trasmutava per lo tristo calle.

Passo passo andavam sanza sermone,
guardando e ascoltando li ammalati,
72 che non potean levar le lor persone.

vv. 52-53 Dante y Virgilio descienden hasta el borde último del *largo puente* que atraviesa, dividido en diez, a Malebolge, es decir hasta el límite del octavo círculo.

v. 57 *los falsarios registrados*: según algunos, los que se registran en el mundo, siguiendo la imagen bíblica del libro (*Dan* 7, 10; *Apoc* 20, 12); según otros, registrados aquí, en el libro mismo escrito por Dante.

se unieran en un foso todos juntos,
así era allí, y tal olor salía
como viene de miembros en gangrena. 51

Fuimos bajando por el largo puente
hasta el último margen, por la izquierda;
y entonces pude ver más claramente 54

hacia ese fondo donde la justicia,
infalible ministra del Señor,
castiga a los falsarios registrados. 57

No creo que mayor tristeza hubiera
viendo en Egina al pueblo todo enfermo,
cuando en el aire había tanta peste 60

que las bestias, hasta el último gusano,
cayeron todas, y la gente antigua,
según tienen por cierto los poetas, 63

de semillas de hormigas renació,
que viendo por aquel oscuro valle
las almas abatidas agrupadas. 66

Alguno sobre el vientre, otro en la espalda
de alguien yacía, y otro en cuatro patas
se iba arrastrando por la triste calle. 69

Paso a paso en silencio caminábamos,
mirando y escuchando a los enfermos
que no podían levantar sus cuerpos. 72

vv. 59-66 Dante compara el triste efecto que nace al mirar a los condenados de este foso con el que debía nacer de la vista de la isla Egina, cercana a Atenas, en ocasión de la peste que —según narra Ovidio— Juno provocó por celos de la ninfa homónima: a causa de esta, murieron todos los habitantes excepto Eaco, a quien Júpiter concedió que el pueblo renaciera de las hormigas que se encontraban cerca de él (*Met* VII 523-660). El mismo mito es recordado por Dante en el *Convivio* (IV xxvii 17).

Io vidi due sedere a sé poggiati,
com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
75 dal capo al piè di schianze macolati;

e non vidi già mai menare stregghia
a ragazzo aspettato dal signorso,
78 né a colui che mal volontier vegghia,

come ciascun menava spesso il morso
de l'unghie sopra sé per la gran rabbia
81 del pizzicor, che non ha più soccorso;

e sì traevan giù l'unghie la scabbia,
come coltel di scardova le scaglie
84 o d'altro pesce che più larghe l'abbia.

«O tu che con le dita ti dismaglie»,
cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
87 «e che fai d'esse talvolta tanaglie,

dinne s'alcun Latino è tra costoro
che son quinc'entro, se l'unghia ti basti
90 eternalmente a cotesto lavoro».

«Latin siam noi, che tu vedi sì guasti
qui ambedue», rispuose l'un piangendo;
93 «ma tu chi se' che di noi dimandasti?».

E 'l duca disse: «I' son un che discendo
con questo vivo giù di balzo in balzo,
96 e di mostrar lo 'nferno a lui intendo».

vv. 76-78 Para mostrar la velocidad con que se rascan los condenados, Dante compara sus movimientos con los que hace un siervo que se apura en cepillar al caballo, a causa de la espera de su señor o porque quiere irse a dormir.

Vi a dos sentados apoyándose uno en otro,
como sartenes puestas sobre el fuego,
75 llenos de costras de los pies a la cabeza;

y no vi nunca así mover la almohaza
a muchacho que espera su señor,
78 ni a aquel que despierto está sin ganas,

como tan rápido movían la mordida
de las uñas sobre sí por la gran rabia
81 del picar que no tiene más remedio;

las uñas arrancaban las costras de la sarna,
como cuchillo las escamas del escaro
84 o de otro pez que las tenga más anchas.

«Oh tú que con los dedos te desmallas»,
le dijo mi maestro a uno de ellos,
87 «y que a veces los usas de tenaza,

dinos si algún latino hay entre esos
que están allí, y que te alcance la uña
90 eternamente para este trabajo».

«Nosotros dos, que ves tan arruinados
somos latinos», dijo uno llorando;
93 «¿y tú quién eres que nos preguntaste?».

Dijo el guía: «Yo soy uno que baja
con este vivo así de grado en grado,
96 con la intención de que el Infierno vea».

v. 85 *te desmallas*: te arrancas las costras de la piel, como si fuera la mallá de una armadura.

99 Allor si ruppe lo comun rincalzo;
e tremando ciascuno a me si volse
con altri che l'udiron di rimbalzo.

102 Lo buon maestro a me tutto s'accolse,
dicendo: «Di a lor ciò che tu vuoi»;
e io incominciai, poscia ch'ei volse:

105 «Se la vostra memoria non s'imboli
nel primo mondo da l'umane menti,
ma s'ella viva sotto molti soli,

108 ditemi chi voi siete e di che genti;
la vostra scondia e fastidiosa pena
di palesarvi a me non vi spaventi».

111 «Io fui d'Arezzo, e Albero da Siena»,
rispuose l'un, «mi fé mettere al foco;
ma quel per ch'io mori' qui non mi mena.

114 Vero è ch'i' dissi lui, parlando a gioco:
"I' mi saprei levar per l'aere a volo";
e quei, ch'avea vaghezza e senno poco,

117 volle ch'i' li mostrassi l'arte; e solo
perch'io nol feci Dedalo, mi fece
ardere a tal che l'avea per figliuolo. 117

120 Ma ne l'ultima bolgia de le diece
me per l'alchimia che nel mondo usai
dannò Minòs, a cui fallar non lece».

vv. 109-117 Según los comentadores antiguos, se trata de Grifolino de Arezzo, famoso alquimista que fue quemado como herético a causa de la broma que aquí narra el personaje: Albero o Alberto de Siena, hombre noble y rico que tenía una estrecha relación con el obispo (o, según otros, con el inquisidor) de Siena (quien tal vez era su padre), lo acusó por no haberle enseñado a volar, como

Entonces se rompió el apoyo mutuo;
y temblando se volvieron hacia mí
con los demás que oyeron de rebote.

El buen maestro se me puso al lado,
diciendo: «Diles pues lo que tú quieras»;
y como él me indicó, yo empecé así:

«Para que su memoria no se borre
de las mentes humanas en el mundo
sino que viva bajo muchos soles,

díganme quiénes son y de qué pueblo;
que su molesta y asquerosa pena
de mostrarse ante mí no les dé miedo».

«Yo fui de Arezzo, y Álbero de Siena»,
respondió uno, «me hizo entrar al fuego;
pero no me mató lo que me trae.

Lo cierto es que le dije, hablando en broma:
"Yo sé elevarme por el aire en vuelo";
y él, con mucho capricho y poca mente,

quiso que le enseñara; y sólo porque
Dédalo no lo hice, hizo quemarme
por uno que como hijo lo trataba.

Pero de los diez fosos en el último
por la alquimia que practiqué en el mundo
Minós me puso, y él no se equivoca».

Grifolino dijo saber. *Dédalo*: el constructor griego entre cuyos inventos están las alas con las que él y su hijo Ícaro levantaron vuelo para huir del laberinto.

vv. 118-120 Grifolino hace notar a Dante que a pesar de haber sido quemado como hereje, no se encuentra entre estos en el Infierno, sino entre los alquimistas que falsificaron metales.

E io dissi al poeta: «Or fu già mai
gente sì vana come la sanese?
123 Certo non la francesca sì d'assai!».

Onde l'altro lebbroso, che m'intese,
rispuose al detto mio: «Tra'mene Stricca
126 che seppe far le temperate spese,

e Niccolò che la costuma ricca
del garofano prima discoverse
129 ne l'orto dove tal seme s'appicca;

e tra'ne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fonda,
132 e l'Abbagliato suo senno proferse.

Ma perché sappi chi sì ti seconda
contra i Sanesi, aguzza ver' me l'occhio,
135 sì che la faccia mia ben ti risponda:

sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
che falsai li metalli con l'alchimia;
138 e te dee ricordar, se ben t'adocchio,
com'io fui di natura buona scimia».

v. 122 La irresponsabilidad de los seneses debía ser proverbial entre los florentinos, dado que vuelve en *Purg XIII* 151-153.

vv. 125-132 Un condenado, sarcásticamente, nombra aquí a varios seneses famosos por su vanidad: *Stricca*, probablemente Stricca di Giovanni de la potente familia Salimbeni, podestà de Bolonia de fines del siglo XIII, que dilapidó la riqueza heredada del padre; *Niccolò* de los Salimbeni, hermano de Stricca, o, según otros, de la familia de los Bonsignori, fue el primero en usar en Siena (*el huerto en que crece esa semilla* de la vanidad) el clavo de olor en las comidas

Y yo al poeta: «Oh, ¿hubo alguna vez
gente tan vana como la de Siena?
¡Por cierto, ni siquiera los franceses!».

Entonces un leproso, que me oyó,
respondió a mí decir: «Excepto Stricca
126 que supo hacer los gastos moderados,

y Niccolò que por primera vez
usó el clavo de olor, costumbre rica
129 en el huerto en que crece esa semilla;

y excepto el grupo en que dilapidó
Caccia de Asciano la viña y el terreno,
132 y el Abbagliato demostró su juicio.

Para que sepas quién a los seneses
critica junto a ti, fíjate en mí,
135 de modo que mi cara te responda:

verás que soy la sombra de Capocchio;
falsifiqué metales con la alquimia;
138 te debes acordar, si bien te veo,
que fui buen mono por naturaleza».

e incluso, tal vez, usar esas semillas como brasa (*costumbre rica*); *Caccia d'Asciano*: de los Scialenghi, dispó los viñedos y el campo de la familia, y *Abbagliato*, sobrenombre de Bartolomeo de los Folcaccieri, ambos miembros del grupo nombrado en el v. 130, formado por doce famosos jóvenes de gran riqueza que en Siena dilapidaron su fortuna familiar en menos de dos años.

v. 136 *Capocchio*: florentino conocido por Dante (según los comentaristas antiguos, habían estudiado juntos), famoso por sus imitaciones (por lo que se declara *mono por naturaleza* en el v. 139); también él fue condenado a muerte por alquimista en 1293.

COMENTARIO A *INFIERNO XXIX*

Por primera vez, los ojos de Dante desean quedarse a llorar por lo que está mirando; y mientras llora, sigue mirando. La reprimenda de Virgilio muestra que hay algo de regodeo en sus ojos embriagados, que parece estar en relación con un sentimiento confuso de piedad y culpa: como sabe el maestro, en ese foso hay un pariente de Dante, que al castigo eterno de las heridas suma la tristeza de no haber sido vengado. Aun sin compartir tal visión de la justicia, que en la época todavía estaba vigente, el peregrino no puede sino aumentar la compasión por su pariente en pena. La justicia de los hombres aparece aquí vinculada a pasiones, en toda su imperfección. Virgilio, cumpliendo también su función simbólica, pone un límite al llanto, e insta al discípulo a moverse: el viaje tiene un tiempo asignado, por lo que el sufrimiento se presenta como un estado que debe ser atravesado, para seguir.

Ya han pasado 18 horas en el Infierno desde el comienzo del viaje (vv. 10-12); y como sabremos más adelante, en él deben estar 24. Conversando, los peregrinos suben al último puente de Malebolge, desde el cual oyen lamentos tan terribles, que hieren como flechas con puntas de piedad. Dante se tapa los oídos, pero puede oler: el hedor nauseabundo de miembros en gangrena sumado al de los excrementos del segundo foso, explica la necesidad que tuvo el peregrino de acostumar el olfato antes de seguir el descenso (*Inf* XI 4-12). Mirando el terrible espectáculo de los condenados, los viajeros caminan lentamente, *paso a paso*, en silencio. Y el poeta recurre a una comparación similar a la del canto anterior, para recordarle al lector un Infierno posible en el mundo, resultado de unir los hospitales de las zonas más insalubres de Italia.

Quienes sufren las distintas enfermedades en la décima zona del octavo círculo son los falsarios. Algunos están acostados, otros se apoyan en un pecador cercano, otros se

mueven por el foso en cuatro patas: nadie tiene fuerzas para caminar o estar de pie. Sus distintas penas físicas obedecen al diferente tipo de pecado que cometieron, cuya clasificación en cuatro grupos se completará en el próximo canto: en este, Dante se ocupa de los falsificadores de metales, castigados con la sarna. Para describir su condición, el poeta se sirve de analogías de ámbito cotidiano, de gran visibilidad: sartenes sobre el fuego, un criado que cepilla con violencia el caballo de su amo, el cuchillo con el que se descama el pescado. Las rimas estridentes caracterizan, también en el plano fónico, a un episodio que se halla en las antípodas del lirismo.

En el personaje de Grifolino d'Arezzo (vv. 109-117) vuelve a aparecer el contraste entre la justicia humana y la divina: quemado como hereje por necios que desprecia, sufre su pena por haber practicado la alquimia, pues *Minós no se equivoca*. Como apuntan los comentadores antiguos, la alquimia que aquí se castiga se identifica con la falsificación fraudulenta de metales, llamada «alquimia sofista»; existía también una «alquimia verdadera», *ars regia* que consistía en el intento de convertir los metales viles en metales nobles, a través de un reactivo llamado «piedra filosofal». En una bula de 1317, la Iglesia declara a los alquimistas culpables del delito de falsedad.

Después de hacerse eco sobre la vanidad de los seneses, Capocchio cierra su discurso presentándose: Dante lo conoce, y debería recordarlo como un gran imitador; se anuncia así, tímidamente, otra manifestación de la falsedad, que ocupará el próximo canto.

XXX

Nel tempo che Iunone era crucciata
per Semele contra 'l sangue tebano,
3 come mostrò una e altra fiata,

Atamante divenne tanto insano,
che veggendo la moglie con due figli
5 andar carcata da ciascuna mano,

gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli
la leonessa e ' leoncini al varco»;
9 e poi distese i dispietati artigli,

prendendo l'un ch'avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
12 e quella s'annegò con l'altro carco.

E quando la fortuna volse in basso
l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
15 sì che 'nsieme col regno il re fu casso,

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
18 e del suo Polidoro in su la riva

del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
21 tanto il dolor le fé la mente torta.

vv. 1-12 Para ilustrar el furor de las almas que está por describir, el poeta se sirve de dos historias mitológicas. La primera, que ocupa estos tercetos, es la del rey de los Orcomenos, *Atamante*, marido de Ino que Juno hizo enloquecer a causa de su ira contra los tebanos, *debido a Semele* —hermana de Ino, hija de Cadmo de cuya unión con Júpiter nació Baco—, ira que mostró dos veces (*una vez y otra*), primero haciendo incendiar a la misma Semele, y después contra su hermana, que como narra Ovidio (*Met* IV 464-530) y retoma aquí Dante, se lanzó al mar con su hijo Melicerta (*el que iba cargando*) después de que Atamante, en cuyo pecho la furia Tesifone había echado un veneno infernal, la cre-

XXX

En el tiempo en que Juno estaba airada
debido a Semele con los tebanos,
como manifestó una vez y otra,

tan desquiciado se volvió Atamante,
que viendo a su mujer con los dos hijos
6 ir cargada en cada uno de los brazos,

gritó: «Las redes extendamos, así cazo
a la leonesa y los leoncitos en el vado»;
9 y alargó luego las salvajes garras,

y atrapando al que se llamaba Learco,
lo volteó y arrojó contra una roca;
12 y ella se ahogó con el que iba cargando.

Y cuando la fortuna hizo bajar
su altura temeraria a los troyanos,
y junto con el reino cayó el rey,

Hécuba triste, misera y cautiva
después de ver a Polissena muerta,
18 a su hijo Polidoro en la ribera

del mar encontró desconsolada,
como un perro ladró fuera de sí,
21 tanto el dolor le deformó la mente.

yera una leona y matara al hijito Leandro arrojándolo contra una roca.
vv. 13-21 El segundo ejemplo, también tomado de las *Metamorfosis* (XIII 399-575), es la historia de *Hécuba*, reina de Troya que luego de la derrota —que Dante suele atribuir a su soberbia: *su altura temeraria*—, esclavizada (*cautiva*) por los griegos, mientras lavaba el cadáver de la hija *Polissena* vio al hijo *Polidoro* muerto, se enloqueció y ladró como un perro. Dante omite la parte del mito ovidiano en que Hécuba, antes de su metamorfosis en perra, le arrancó los ojos a Poliméstor, asesino de su hijo (cuyo recuerdo, a quien conoce el mito, anticipa la violencia de la escena que es objeto de la analogía, y permite comprender los vv. 22-24).

Ma né di Tebe furie né troiane
 si vider mai in alcun tanto crude,
 24 non punger bestie, nonché membra umane,

quant'io vidi in due ombre smorte e nude,
 che mordendo correvan di quel modo
 27 che 'l porco quando del porcil si schiude.

L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo
 del collo l'assannò, sì che, tirando,
 30 grattar li fece il ventre al fondo sodo.

E l'Aretin che rimase, tremando
 mi disse: «Quel folletto è Gianni Schicchi,
 33 e va rabbioso altrui così conciando».

«Oh», diss'io lui, «se l'altro non ti ficchi
 li denti a dosso, non ti sia fatica
 36 a dir chi è, pria che di qui si spicchi».

Ed elli a me: «Quell'è l'anima antica
 di Mirra scellerata, che divenne
 39 al padre, fuor del dritto amore, amica.

Questa a peccar con esso così venne,
 falsificando sé in altrui forma,
 42 come l'altro che là sen va, sostenne,

vv. 26-27 Como se dijo en el canto anterior (v. 68), los condenados corrían en cuatro patas.

v. 32 *diablillo*: el término *folletto* del texto original significa espíritu maligno invisible, de origen demoníaco, que vuela entre los hombres causándoles desgracias; *Gianni Schicchi*, de la familia Cavalcanti: según los comentadores antiguos, era famoso por saber imitar a otros;

Pero furor de Tebas ni de Troya
 de tal ferocidad jamás se ha visto
 herir miembros humanos o animales,

como dos sombras pálidas, desnudas,
 vi mordiendo correr del mismo modo
 que el chancho cuando sale del chiquero.

Una alcanzó a Capocchio, y por la nuca
 con los colmillos lo atrapó, y tirando
 le rascó el vientre contra el suelo duro.

Y el aretino que quedó, temblando
 me dijo: «Ese diablillo es Gianni Schicchi:
 rabioso va arruinando así a los otros».

«Oh, en nombre de que el otro no te clave
 los dientes», dije, «ten a bien decirme
 quién es aquel, antes de que se escape».

Me respondió: «Esa es el alma antigua
 de Mirra desalmada, que fue amiga
 del propio padre con amor ilícito.

De este modo llegó a pecar con él:
 falseándose en la forma de otro ser,
 como el que allí se va pudo atreverse,

a pedido de Simone Donati, se hizo pasar por su tío (*Buoso Donati*, nombrado en v. 45) en su lecho de muerte, para que cambiara el testamento en su favor, y se legó a sí mismo la yegua más linda de la tropilla (*la reina del tropel* del v. 43).

v. 33 *rabioso*: los falsarios de persona sufren de hidrofobia.

vv. 38-41 *Mirra*, hija del rey de Chipre Cíniras, se hizo pasar por otra mujer para tener relaciones sexuales con su padre (*Met* X 298-502).

per guadagnar la donna de la torma,
falsificare in sé Buoso Donati,
45 testando e dando al testamento norma».

E poi che i due rabbiosi fuor passati
sovra cu' io avea l'occhio tenuto,
48 rivolsilo a guardar li altri mal nati.

Io vidi un, fatto a guisa di lèuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
51 tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.

La grave idropesi, che sì dispaia
le membra con l'omor che mal converte,
54 che 'l viso non risponde a la ventraia,

faceva lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la sete
57 l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.

«O voi che sanz'alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo»,
60 diss'elli a noi, «guardate e attendete

a la miseria del maestro Adamo;
io ebbi, vivo, assai di quel ch'i' volli,
63 e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.

v. 48 *mal nados*: los condenados, nacidos para su mal.

vv. 50-51 «si su cuerpo hubiera terminado allí donde comienzan las piernas».

vv. 52-53 Se da en estos versos la explicación científica que la Edad Media daba de la hidropesía, según la cual los humores se corrompen, convirtiéndose en flemáticos.

para ganar la reina del tropel
a supplantar en sí a Buoso Donati,
testificando y dando norma al testamento».

Después de que pasaron los rabiosos
en los que yo había puesto la mirada,
48 hacia otros mal nacidos la volví.

Y vi a uno, con forma de laúd,
salvo porque tenía dividido
51 como horca lo que baja de la ingle.

La grave hidropesía, que deforma tanto
los miembros transformando mal el líquido,
54 que no es proporcional el rostro al vientre,

mantenía sus labios entreabiertos
como los tísicos que tienen por la sed
57 uno hacia arriba y otro hacia el mentón.

«Oh ustedes que sin pena alguna están,
y yo no sé por qué, en el mundo triste,
60 vean y consideren», dijo él,

«la gran miseria del maestro Adamo:
mucho de lo que quise tuve en vida
63 y hoy anhelo una gota, ay, de agua.

v. 60 *vean y consideren* traduce el sintagma italiano *guardate e attendete*, que recuerda el lamento de Jeremías: «attendite et videte». Acerca del tono de este discurso, cfr. Comentario al Canto.

v. 61 *maestro Adamo*: probablemente Adam de Anglia, sabio o doctor (*maestro*) de origen anglo-toscano, que en el castillo de Romena en el Casentino estuvo al servicio de los condes Aghinolfo, Guido y Alessandro, para quienes acuñó florines de oro (*la liga con el sello del Bautista* de v. 74) de 21 carates en vez de 24 (*tenían tres carates de basura*: v. 90); fue descubierto y murió en la hoguera en 1281.

- Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
66 faccendo i lor canali freddi e molli,

sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
ché l'immagine lor vie più m'asciuga
69 che 'l male ond'io nel volto mi discarno.

La rigida giustizia che mi fruga
tragge cagion del loco ov'io peccai
72 a metter più li miei sospiri in fuga.

Ivi è Romena, là dov'io falsai
la lega suggellata del Batista;
75 per ch'io il corpo sù arso lasciai.

Ma s'io vedessi qui l'anima trista
di Guido o d'Alessandro o di lor frate,
78 per Fonte Branda non darei la vista.

Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate
ombre che vanno intorno dicon vero;
81 ma che mi val, c'ho le membra legate?

S'io fossi pur di tanto ancor leggero
ch'i' potessi in cent'anni andare un'oncia,
84 io sarei messo già per lo sentiero,

v. 74 Los florines de oro, en una de cuyas caras estaba la imagen de san Juan Bautista (cfr. *Inf*/XIII 143 y nota).

- Los arroyos que de los verdes montes
del Casentino bajan hasta el Arno,
y hacen frescos y blandos sus canales,
66

siempre me están delante, y no es en vano,
pues su imagen me seca mucho más
que este mal que la cara me descarna.
69

La rígida justicia que me oprime
se sirve del lugar donde pequé
para hacer fugar más a mis suspiros.
72

Se halla Romena allí, donde falseé
la liga con el sello del Bautista,
por lo que el cuerpo ardido dejé arriba.
75

Pero si viera en este sitio al alma triste
de Guido o de Alessandro o de su hermano,
por Fuente Branda no lo cambiaría.
78

Dentro ya hay una, si las furibundas
sombras que corren dicen la verdad;
pero a mis miembros quietos, ¿de qué sirve?
81

Si yo estuviera aún algo liviano
y en cien años avanzara una pulgada,
ya me habría dispuesto a caminar
84

vv. 76-78 Aun estando desesperado por la sed, el condenado afirma que cambiaría la famosa fuente de Siena —o, según otros, cercana a Romena— (*Fuente Branda*) por tener la satisfacción de ver condenados a los condes (*Guido, Alessandro y su hermano Aghinolfo*) que le encargaron la emisión de las monedas adulteradas.

v. 79 *una*: el alma de Guido, único de los hermanos que en 1300 ya estaba muerto.

87 cercando lui tra questa gente sconcia,
con tutto ch'ella volge undici miglia,
e men d'un mezzo di traverso non ci ha.

90 Io son per lor tra sì fatta famiglia;
e' m'indussero a batter li fiorini
ch'avevan tre carati di mondiglia».

93 E io a lui: «Chi son li due tapini
che fumman come man bagnate 'l verno,
giacendo stretti a' tuoi destri confini?».

96 «Qui li trovai - e poi volta non dierno -»,
rispuose, «quando piovvi in questo greppo,
e non credo che dieno in sempiterno.

99 L'una è la falsa ch'accusò Gioseppo;
l'altr'è 'l falso Sinon greco di Troia:
per febbre aguta gittan tanto leppo».

102 E l'un di lor, che si recò a noia
forse d'esser nomato sì oscuro,
col pugno li percosse l'epa croia.

105 Quella sonò come fosse un tamburo;
e mastro Adamo li percosse il volto
col braccio suo, che non parve men duro,

v. 86 La circunferencia de este último foso de Malebolge mide la mitad de la del foso anterior (cfr. *Inf*XXIX 9).

v. 87 El verso italiano termina con el sintagma *non c'ha* («no mide»), que altera su acentuación natural en la última sílaba formando una rima compuesta con *oncia* y *sconcia*, excepcional en el poema.

v. 97 *la falsa que acusó a José*: la esposa del capitán del faraón de Egipto Putifar, que después de ofrecerse a José más de una vez, lo

buscándolo entre todos los deformes,
aunque esta vuelta al foso es de once millas,
y de ancho por lo menos mide media.

Yo por ellos estoy en tan mal grupo:
ellos me hicieron acuñar florines
poniendo tres carates de basura».

Y yo: «¿Quiénes son esos dos míseros que humean
como manos mojadas en invierno,
y a tu derecha yacen apretados?».

«Aquí los encontré y ya no giraron
cuando lloví», me dijo, «en esta zanja
y no creo que vuelvan a moverse.

Una es la falsa que acusó a José;
y el otro, el falso Sinón griego de Troya:
por fiebre aguda lanzan ese hedor».

Y uno de ellos, al que le molestó
ser nombrado quizá de tan mal modo,
con el puño le dio en la panza hinchada.

Esta hizo un sonido de tambor;
y maestro Adamo le golpeó la cara
con el brazo, que igual sonó de duro,

difamó sosteniendo que había intentado violarla (*Gén* 39, 6-23), por lo que él fue encarcelado.

v. 98 *el falso Sinón*: el griego que se dejó capturar por los troyanos, los engañó diciéndoles que era perseguido por sus compañeros y los convenció de aceptar el caballo de madera (cfr. *En* II 57-194); el sintagma *de Troya*, que refiere a la ciudadanía honoraria que Priamo le había dado, tiene un matiz sarcástico.

108 dicendo a lui: «Ancor che mi sia tolto
lo muover per le membra che son gravi,
ho io il braccio a tal mestiere sciolto».

111 Ond'ei rispuose: «Quando tu andavi
al fuoco, non l'avei tu così presto;
ma sì e più l'avei quando conavi».

114 E l'idropico: «Tu di' ver di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio
là 've del ver fosti a Troia richesto».

117 «S'io dissi falso, e tu falsasti il conio»,
disse Sinon; «e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio!».

120 «Ricorditi, spergiuero, del cavallo»,
rispuose quel ch'avèa inflata l'epa;
«e sieti reo che tutto il mondo sallo!».

123 «E te sia rea la sete onde ti crepa»,
disse 'l Greco, «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi a li occhi sì t'assiepa!».

126 Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole;
ché, s'i' ho sete e omor mi rinfarcia,

129 tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti a 'nvitar molte parole».

diciéndole: «Aunque no me sea posible
moverme por los miembros tan pesados,
para este oficio tengo el brazo suelto».

Contestó el otro: «Cuando estabas yendo
al fuego, tan veloz no lo tenías;
pero más lo tenías acuñando».

Y el hidrópico: «De esto dices la verdad:
pero no fuiste tan veraz testigo
cuando se te pidió verdad en Troya».

«Si yo mentí, tú al acuñar falseaste»,
dijo Sinón; «si aquí estoy por una falta,
tú por más que ningún otro demonio».

«Acuérdate, perjuro, del caballo»,
el de la panza inflada respondió;
«que te duela, pues lo sabe todo el mundo».

«Y a ti te duela la agrietada lengua
por la sed», dijo el griego, «y el agua putrefacta
que del vientre hace un seto ante tus ojos».

Y el falso acuñador: «Así se agrieta
como suele por tu mal la boca tuya,
pues si yo tengo sed, lleno de líquido,

a ti te arde y te duele la cabeza,
y a lamer el espejo de Narciso
no te harías rogar con mil palabras».

vv. 122-123 «el líquido que te hincha tanto el vientre, que este te impide la vista».

v. 128 *el espejo de Narciso*: el agua, donde Narciso contemplaba su reflejo (*Met* III 407-510).

Ad ascoltarli er'io del tutto fisso,
quando 'l maestro mi disse: «Or pur mira,
132 che per poco che teco non mi risso!».

Quand'io 'l senti' a me parlar con ira,
volsimi verso lui con tal vergogna,
135 ch'ancor per la memoria mi si gira.

Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
138 sì che quel ch'è, come non fosse, agogna,

tal mi fec'io, non possendo parlare,
che disiava scusarmi, e scusava
141 me tuttavia, e nol mi credea fare.

«Maggior difetto men vergogna lava»,
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato;
144 però d'ogne trestizia ti disgrava.

E fa ragion ch'io ti sia sempre allato,
se più avvien che fortuna t'accoglia
147 dove sien genti in simigliante piato:
ché voler ciò udire è bassa voglia».

Escuchándolos absorto estaba yo,
cuando el maestro dijo: «Tú sigue mirando
que contigo yo estoy por enojarme».

Cuando hablarme con ira lo escuché,
hacia él me volví con tal vergüenza,
que aún por la memoria me da vueltas.

Como está aquel que sueña su dolor,
y que soñando quiere estar soñando
y ya es, sin que él lo sepa, lo que anhela,

yo estaba así, pues no pudiendo hablar
excusarme deseaba, y me excusaba
al mismo tiempo, sin creer hacerlo.

«Falta mayor menor vergüenza lava
que la tuya», me dijo mi maestro,
«puedes pues deponer toda tristeza.

Y haz de cuenta que yo estoy siempre al lado,
si la fortuna vuelve a conducirte
adonde haya pelea semejante;
pues querer oír eso es vil deseo».

vv. 136-141 Dante desea pedir disculpas, y de hecho lo está haciendo con su expresión sin saberlo, como quien al tener una pesadilla desea estar soñando, sin saber que en efecto está soñando.

COMENTARIO A *INFIERNO XXX*

Este es el último canto, sumamente variado, que Dante le dedica al octavo círculo. Trata de nuevos falsarios, que comparten el décimo foso con los alquimistas del canto anterior, castigados con enfermedades distintas.

A través de remembranzas clásicas, donde se unen por única vez los ejemplos de Tebas y de Troya, el poeta introduce la furia desenfrenada de los falsarios de persona, que corren como cerdos enloquecidos.

Dante sigue hablando con los florentinos que había encontrado entre los alquimistas, cuando aparecen dos sombras rabiosas: una muerde a Capocchio en la nuca, y lo arrastra por el fondo del foso. Griffolino, temblando por el peligro apenas evitado, los presenta: la historia trágica de Mirra convive con la comedia casi contemporánea de Gianni Schicchi, de registro coloquial.

Al mirar hacia otros *mal nacidos* (v. 48), Dante ve un espíritu hinchado como un laúd: la imagen de estilo cómico, construida con verbos y sustantivos de gran realismo, se acompaña de una explicación científica de la hidropesía, formulada con el latinismo técnico *rinverte* (v. 53). Como ha sido señalado, los síntomas de la enfermedad coinciden con las fuentes médicas —no sólo Avicena, citado por padre Lombardi, sino también el tratado enciclopédico del siglo XIII *De proprietatibus rerum*, de Bartolomeo Angelico, donde además el hidrófobo es llamado *rabiosus*, y donde aparece la variedad de la timpanitis, llamada así porque el vientre del enfermo suena como un tambor—.

El hidrópico es maestro Adamo, que acuñó moneda falsa en Italia. La sed de su tormento físico aumenta por la constante imagen fresca y húmeda del sereno paisaje en que pecó: una vez más, la justicia divina se sirve de la memoria, confirmando que no hay *ningún dolor más grande que el de acordarse de tiempos felices en la desdicha* (*Inf*V 121-123).

La psicología de Adamo es cambiante y compleja: empieza victimizándose en un tono elegíaco, y termina destinando casi cuatro tercetos al odio hacia aquellos que según él lo instigaron a pecar (vv. 88-90): si la enfermedad le permitiera moverse mínimamente, usaría la eternidad para acercarse a gozar de la visión de sus enemigos, uno de los cuales, según le comentaron, está sufriendo en el mismo foso; aunque los vecinos fraudulentos no son confiables (v. 79-80: *si las furibundas / sombras que corren dicen la verdad*). Vislumbramos, a través de este resquicio, una porción de cotidianidad del Infierno: parece que en medio de la tortura general, sus habitantes piden y dan noticias acerca de otros pecadores conocidos.

El discurso de Adamo se nutre de fuentes dispares. Al lamento de Jeremías, de tono solemne (v. 60), sigue la parábola del rico Epulón (vv. 62-63: cfr. *Lucas* 16, 22-24): también él lo tuvo todo en la vida, y desde el Hades desea en vano refrescar su lengua con la punta de un dedo mojado. El eco evangélico nos recuerda la base de codicia que suponen casi todos los pecados de fraude: así, como el octavo círculo se presenta con la usura (*Inf*XVII), se cierra con el recuerdo del dinero. Luego, ya en la discusión con Sinón, Adamo menciona en clave paródica el mito de Narciso, yuxtaponiendo la prestigiosa fuente ovidiana al término plebeyo *lamer* (it. *leccare*).

Como suele hacer con los condenados que descargan su culpa en terceros, Dante no responde al discurso de Adamo: sin comentar su contenido, lo interroga acerca de dos pecadores que exhalan vapor y hedor: son personajes antiguos que sufren de altísima fiebre, la mujer de Putifar y Sinón, *griego de Troya*; ambos fueron mentirosos, falsificadores de la palabra. Al oír su nombre, Sinón golpea la panza hinchada de Adamo, dando inicio a una comedia grotesca que ha sido relacionada por la crítica con el género de la *tenzone*: también Dante, en su juventud, protagonizó una con Forese Donati, a la que aludirá tal vez con arrepentimiento en *Purg* XXIII 115-117.

Dante está absorto escuchando la pelea estéril de los condenados, hasta que Virgilio interviene con severidad. Algunos estudiosos relacionan la reprimenda del poeta clásico con el estilo bajo del diálogo creado, puramente verbal y por lo tanto carente de contenido. Lo cierto es que, según enseña el maestro, Dante sólo debe detenerse en aquello que es formativo, y no en espectáculos inconducentes, morbosos. Y la enseñanza debe acompañarlo también en el mundo: cuando Virgilio ya no esté con él, Dante deberá comportarse como si estuviera siempre a su lado.

La inevitable sinceridad de Dante, que contrasta con la actitud fraudulenta, lo hace sonrojarse. Como quien tiene una pesadilla y desea estar soñando sin saber que está soñando realmente, el discípulo querría excusarse mientras se cubre de una vergüenza que sin saberlo él lo está excusando, y le vuelve, años después, en el momento en que la recuerda. Mientras él sufre en silencio, el maestro lo invita a *disgravarsi* de todo peso (v. 144): el término se opone a la *grave* hidropesía de Adamo (v. 52), sugiriendo la absolución de una culpa, de todos modos menor, a través del arrepentimiento.

Con este nuevo estado de ánimo del peregrino, se cierra un canto de animada variedad. Casos antiguos y modernos, lírica y teatro, irrupciones veloces y pesada inmovilidad, fuentes sublimes y expresiones plebeyas, música y medicina, autocompasión y rencor, rabia, vergüenza y *vil deseo* se suceden para despedir a los dispares pecadores de fraude, que merecieron diez zonas distintas, trece cantos, un estilo de audacia inaudita.



Los falsarios.

XXXI

- Una medesima lingua pria mi morse,
 sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,
 3 e poi la medicina mi riporse;
 così od'io che solea far la lancia
 d'Achille e del suo padre esser cagione
 6 prima di trista e poi di buona mancia.
 Noi demmo il dosso al misero vallone
 su per la ripa che 'l cinge dintorno,
 9 attraversando sanza alcun sermone.
 Quiv'era men che notte e men che giorno,
 sì che 'l viso m'andava innanzi poco;
 12 ma io senti' sonare un alto corno,
 tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,
 che, contra sé la sua via seguitando,
 15 dirizzò li occhi miei tutti ad un loco.
 Dopo la dolorosa rotta, quando
 Carlo Magno perdé la santa gesta,
 18 non sonò sì terribilmente Orlando.

vv. 1-3 La lengua de Virgilio, que lo había retado a Dante haciéndolo avergonzarse (*Inf*XXX 133-141), fue la misma que después lo curó (vv. 142-144).

vv. 4-6 Según la leyenda, la lanza de Peleo, luego usada por su hijo Aquiles, tenía el poder de sanar las heridas que causaba (cfr. *Met* XIII 171-2).

v. 7 *el gran valle miserable*: el octavo círculo.

vv. 14-15 Los ojos de Dante recorren, en sentido contrario, el camino que había hecho el sonido del cuerno.

XXXI

- La misma lengua me mordió primero,
 haciéndome teñir las dos mejillas,
 y luego me brindó la medicina;
 así oí que solía hacer la lanza
 de Aquiles y su padre: ser motivo
 primero de algo malo y luego bueno.
 Dimos la espalda al gran valle miserable
 por el borde que arriba lo rodea;
 lo atravesamos sin decir palabra.
 No era en ese lugar noche ni día,
 por eso mi visión poco avanzaba;
 pero yo oí sonar un alto cuerno
 frente al cual hasta un trueno sería débil,
 que siguiendo su camino contra él
 a un solo sitio dirigió mis ojos.
 Después de la derrota dolorosa,
 al perder la santa gesta Carlomagno
 no sonó tan terriblemente Orlando.

vv. 16-18 Después de la famosa batalla de Roncevalles, en la que en 778 la retroguardia del ejército de Carlomagno fue destruida por los infieles (que conocían la ruta del ejército cristiano por la traición de Ganelón), Orlando –sobrino y paladín de Carlomagno– tocó el cuerno olifante con todas sus fuerzas, hasta morir, haciendo llegar el sonido hasta el rey. La fuente de este episodio, muy popular en la Edad Media, es *La Chanson de Roland*.

Poco portai in là volta la testa,
che me parve veder molte alte torri;
21 ond'io: «Maestro, di, che terra è questa?».

Ed elli a me: «Però che tu trascorri
per le tenebre troppo da la lungi,
24 avvien che poi nel maginare abborri.

Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
quanto 'l senso s'inganna di lontano;
27 però alquanto più te stesso pungi».

Poi caramente mi prese per mano
e disse: «Pria che noi siam più avanti,
30 acciò che 'l fatto men ti paia strano,

sappi che non son torri, ma giganti,
e son nel pozzo intorno da la ripa
33 da l'ombilico in giuso tutti quanti».

Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
36 ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,

così forando l'aura grossa e scura,
più e più appressando ver' la sponda,
39 fuggiemi errore e cresciemi paura;

però che, come su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona,
42 così la proda che 'l pozzo circonda

vv. 31-33 Los gigantes están alrededor del noveno círculo, con la parte inferior del cuerpo hundida en el foso (*del ombligo para abajo*), por lo que Dante y Virgilio ven sólo su torso.

Hacia allá giré un poco la cabeza,
y muchas altas torres creí ver;
dije: «Maestro, ¿qué ciudad es esta?».

Y él a mí: «Recorriendo con los ojos
desde un lugar lejano las tinieblas,
24 tú te confundes al imaginarlo.

Si te acercas allí podrás ver bien
cuánto engaña el sentido desde lejos;
27 apura pues el ritmo de tus pasos».

Con cariño después tomó mi mano,
y dijo: «Antes de estar más adelante,
30 para que te parezca menos raro,

sabe que no son torres: son gigantes,
y están en torno al pozo tras el borde
33 adentro del ombligo para abajo».

Como cuando la niebla se disipa,
la mirada de a poco configura
36 lo que esconde el vapor que espesa el aire,

perforando así el aire oscuro y denso,
más y más acercándome a la orilla,
39 mi error huía y me crecía el miedo;

pues como en la muralla circular
Monteriggioni de torres se corona,
42 así en el borde que rodea el pozo

v. 41 *Monteriggione*: ciudad toscana de Valdelsa, de murallas circulares; todavía pueden verse algunas de las torres que la circundaban completamente en la Edad Media.

torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
45 Giove del cielo ancora quando tuona.

E io scorgeva già d'alcun la faccia,
le spalle e 'l petto e del ventre gran parte,
48 e per le coste giù ambo le braccia.

Natura certo, quando lasciò l'arte
di sì fatti animali, assai fé bene
51 per tòrre tali essecutori a Marte.

E s'ella d'elefanti e di balene
non si pente, chi guarda sottilmente,
54 più giusta e più discreta la ne tene;

ché dove l'argomento de la mente
s'aggiugne al mal volere e a la possa,
57 nessun riparo vi può far la gente.

La faccia sua mi pareva lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,
60 e a sua proporzione eran l'altre ossa;

si che la ripa, ch'era perizoma
dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto
63 di sovra, che di giugnere a la chioma

vv. 44-45 Cada vez que truena, Júpiter amenaza a los gigantes recordándoles su derrota en la batalla de Flegra, donde terminó la Gigantomaquia.

vv. 49-51 El escritor observa que los gigantes, que la naturaleza dejó de producir (*no hizo más*), eran un arma muy peligrosa en la guerra (cuyo dios es *Marte*).

vv. 52-57 En estos versos se justifica la afirmación de los vv. 49-51, en virtud de la inteligencia que, en los gigantes, se unía a la fuerza

con medio cuerpo estaban como torres
los horribles gigantes, que amenaza
aun Júpiter del cielo cuando truena. 45

Yo entreveía ya la cara de uno,
hombros y pecho y gran parte del vientre,
y al costado hacia abajo los dos brazos. 48

Cuando la naturaleza no hizo más
aquellos animales, hizo bien
para quitarle a Marte esos guerreros. 51

Y si ella de elefantes y ballenas
no se arrepiente, quien lo piensa bien,
estima que distingue con prudencia; 54

pues donde el argumento de la mente
se une al mal querer y a la potencia,
ningún reparo encuentra el ser humano. 57

Me pareció su cara larga y grande
como la piña de San Pedro en Roma;
guardaban proporción los otros huesos; 60

de modo que del borde, que cubría
la mitad inferior, tanto asomaba
que si quisieran llegar hasta el cabello 63

física (a diferencia de los animales grandes, *elefantes y ballenas*, que tienen sólo esta última).

v. 59 *la piña de San Pedro en Roma*: una gran piña de bronce, que en la época de Dante estaba sobre la fuente del atrio de San Pedro, y tenía una plataforma que hoy perdió (mientras hoy puede verse en los jardines de los Museos Vaticanos, en un patio llamado precisamente «de la piña»); según los comentadores antiguos, medía entre cinco y seis brazos.

tre Frison s'averien dato mal vanto;
però ch'i' ne vedea trenta gran palmi
66 dal loco in giù dov'omo affibbia 'l manto.

«Raphèl maì amècche zabì almi»,
cominciò a gridar la fiera bocca,
69 cui non si convenia più dolci salmi.

E 'l duca mio ver' lui: «Anima sciocca,
tienti col corno, e con quel ti disfoga
72 quand'ira o altra passion ti tocca!

Cércati al collo, e troverai la sogà
che 'l tien legato, o anima confusa,
75 e vedi lui che 'l gran petto ti dogà».

Poi disse a me: «Elli stessi s'accusa;
questi è Nembrotto per lo cui mal coto
78 pur un linguaggio nel mondo non s'usa.

Lasciànlo stare e non parliamo a vòto;
ché così è a lui ciascun linguaggio
81 come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto».

Facemmo adunque più lungo viaggio,
vòlto a sinistra; e al trar d'un balestro
84 trovammo l'altro assai più fero e maggio.

v. 64 Los habitantes de Frisia (*frisonas*) eran considerados los más altos del mundo; Dante afirma que tres de ellos, uno subido sobre el otro, no habrían podido alcanzar el pelo del gigante.

v. 66 «desde el hombro (donde se abrocha el manto) hasta la cintura (la parte más baja que se veía)».

v. 67 Las palabras de Nembrot son incomprensibles. Acerca de su posible significado, cfr. Comentario al Canto.

no podrían hacerlo tres frisonas;
pues yo veía treinta grandes palmos
desde el broche del manto a lo más bajo. 66

«Raphéi maì améche zabí almi»,
a gritar comenzó la feroz boca,
que no era digna de más dulces salmos. 69

Y mi guía hacia él: «Oh alma estúpida,
¡usa tu cuerno para desahogarte
si la ira o cualquier pasión te toca! 72

Busca en tu cuello: verás una correa
que lo mantiene atado, alma confusa,
y te cuelga cruzada en el gran pecho». 75

Y luego a mí: «A sí mismo este se acusa;
él es Nembrot por cuya mala idea
en el mundo no se usa un solo idioma. 78

Dejémoslo y no hablemos más en vano;
ya que cualquier idioma es para él
como el suyo a los demás: nadie lo sabe». 81

Hicimos pues un más largo camino,
por la izquierda, y a un tiro de ballesta
vimos otro mayor y más feroz. 84

vv. 77-78 *Nembrot* es el rey bíblico de Babilonia, que según la tradición construyó la torre de Babel; en castigo, la humanidad recibió la confusión de las lenguas (*Gén* 10, 8 y 11, 1-9). Dante se refiere a este episodio también en el *De Vulgari Eloquentia* I viii 4, y corrige su posición en el *Paraíso* (XXVI 124-138).

v. 82 *más largo camino*: para evitar el contacto con los gigantes.

A cigner lui qual che fosse 'l maestro,
non so io dir, ma el tenea soccinto
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro

d'una catena che 'l tenea avvinto
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
si r avvolgèa infino al giro quinto.

«Questo superbo volle esser esperto
di sua potenza contra 'l sommo Giove»,
disse 'l mio duca, «ond'elli ha cotal merto.

Fialte ha nome, e fece le gran prove
quando i giganti fer paura a' dèi;
le braccia ch'el menò, già mai non move».

E io a lui: «S'esser puote, io vorrei
che de lo smisurato Briareo
esperienza avesser li occhi mei».

Ond'ei rispuose: «Tu vedrai Anteo
presso di qui che parla ed è disciolto,
che ne porrà nel fondo d'ogne reo.

Quel che tu vuo' veder, più là è molto
ed è legato e fatto come questo,
salvo che più feroce par nel volto».

vv. 91-96 Según las glosas de Servio a la *Eneida*, Fialte es uno de los gigantes, *hijos de la Tierra* (v. 121), que protagonizaron la Gigantomaquia, a través de las *grandes pruebas* de superponer los montes Ossa y Pelio, y de escalar el Olimpo para llegar al cielo (cfr. *Met* I 151-160; *En* VI 580-4; y Horacio, *Oda* III 4 42-52). Acerca de la relación entre esta empresa soberbia y el noveno círculo, cfr. Comentario al Canto. v. 98 Briareo, el desmesurado: según Estacio (*Teb* II 595-96), el gigante Briareo era *immensus*, es decir «no mensurable»; y según Virgilio (*En* VI 287) tenía cien brazos.

Quién fue el artista que lo ciñó así
no sé, pero él tenía atado el brazo
derecho atrás y el otro por delante

con la cadena que lo sujetaba
del cuello para abajo, y yo veía
que a su torso le daba cinco vueltas.

«Este soberbio quiso ser experto
de su potencia contra el sumo Júpiter»,
dijo mi guía, «aquí tiene su premio.

Su nombre es Fialte, e hizo grandes pruebas
cuando a los dioses los gigantes asustaron;
los brazos que agitó ya no se mueven».

Yo le dije: «Quisiera, si es posible,
que de Briareo, aquel desmesurado,
mis ojos obtuvieran experiencia».

Respondió entonces: «Tú verás a Anteo
cerca de aquí, que habla y está suelto:
él nos pondrá en el fondo de los males».

«El que tú quieres ver está muy lejos,
y está atado y formado igual que este,
salvo que el rostro más feroz parece».

v. 100 Anteo: gigante que según Lucano (*Fars* IV 595 y ss.) se alimentaba de carne de león, y recibía nuevas fuerzas del contacto de su madre la Tierra. Hércules lo venció manteniéndolo levantado, para evitar ese contacto.

vv. 103-104 A través de estos versos, Virgilio niega la naturaleza distinta del cuerpo de Briareo, corrigiendo su propia descripción de la *Eneida* o, según otros estudiosos, favoreciendo su interpretación alegórica, que Dante leía en el Comentario de Bernardo Silvestre, según el cual el adjetivo virgiliano significa «múltiple en la unión de infinitos vicios».

Non fu tremoto già tanto rubesto,
che scotesse una torre così forte,
108 come Fialte a scuotersi fu presto.

Allor temett'io più che mai la morte,
e non v'era mestier più che la dotta,
111 s'io non avessi viste le ritorte.

Noi procedemmo più avanti allotta,
e venimmo ad Anteo, che ben cinque alle,
114 senza la testa, uscia fuor de la grotta.

«O tu che ne la fortunata valle
che fece Scipion di gloria reda,
117 quand'Anibàl co' suoi diede le spalle,

recasti già mille leon per preda,
e che, se fossi stato a l'alta guerra
120 de' tuoi fratelli, ancor par che si creda

ch'avrebber vinto i figli de la terra:
mettine giù, e non ten vegna schifo,
123 dove Cocito la freddura serra.

v. 113 *brazas* traduce *alle*, antigua unidad de medida flamenca, que según los comentarios equivale a dos brazos y medio; es decir que Anteo, de la cintura hasta el cuello mide algo más que siete metros, equivalentes aproximadamente a los *treinta grandes palmos* de Nembrot (v. 65).

vv. 115-117 Virgilio, comenzando un largo discurso de *captatio benevolentiae*, destinado a convencer a Anteo de que ponga a él y Dante en el último círculo, se refiere al valle de Zama Regia, donde según Lucano vivía Anteo; allí tuvo lugar la batalla de Zama, donde Aníbal huyó (dio *la espalda*) del ejército de Escipión, poniendo fin a la segunda guerra púnica. El adjetivo *afortunado* se justifica en virtud de la concepción de Dante según la cual Roma había sido asistida por la Providencia divina en la victoria (cfr. *Par* XXVII 61-2).

Nunca hubo terremoto tan violento,
que sacudió una torre con tal fuerza,
como Fialte se sacudió enseguida.

Temí entonces la muerte más que nunca,
y mi miedo habría sido suficiente,
si yo no hubiera visto las cadenas.

Nosotros pues seguimos avanzando
hasta Anteo, que salía de la roca
sin contar la cabeza, cinco brazas.

«Oh tú que en ese valle afortunado
que heredero de gloria hizo a Escipión,
al dar la espalda Aníbal con los suyos,

llevaste mil leones como presa,
y si hubieras estado en la gran guerra
de tus hermanos, dicen que se cree

que los hijos de la Tierra habrían vencido,
no desdeñes ponernos allí abajo,
allí donde el Cocito se congela.

vv. 118-121 Nacido demasiado tarde, Anteo no participó de la batalla de Flegra. La afirmación de Virgilio, matizada por «parece que se cree», responde a la intención de *captatio benevolentiae* que se comprende en el pedido de los vv. 122-126, y se basa en una afirmación de Lucano (*Fars* IV 595-597).

v. 123 *Cocito*: último segmento del río infernal, que está congelado. El nombre deriva del Averno virgiliano (*En* VI 296-297) y de la Biblia (*Job* 21, 32-33); el hecho de que esté congelado es una innovación dantesca, tal vez sugerida por las etimologías antiguas de Tártaro (cfr. Lactancio Plácido, *Ad Achill* I 134; e Isidoro de Sevilla, *Ety*m XIV ix 6-9).

Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:
questi può dar di quel che qui si brama;
però ti china e non torcer lo grifo.

Ancor ti può nel mondo render fama,
ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta
se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama».

Così disse 'l maestro; e quelli in fretta
le man distese, e prese 'l duca mio,
ond'Ercule sentì già grande stretta.

Virgilio, quando prender si sentio,
disse a me: «Fatti qua, sì ch'io ti prenda»;
poi fece sì ch'un fascio era elli e io.

Qual pare a riguardar la Carisenda
sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
sovr'essa sì, ched ella incontro penda:

tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch'i' avrei voluto ir per altra strada.

Ma lievemente al fondo che divora
Lucifero con Giuda, ci sposò;
né, sì chinato, li fece dimora,
e come albero in nave si levò.

v. 124 *Ticio y Tifeo*: otros gigantes, que la Tierra considera inferiores a Anteo.

v. 125 *lo que aquí se anhela*: como se explicita en el v. 127, fama en el mundo.

vv. 131-132 En su duelo con Anteo, Hércules, antes de vencerlo, había sentido las fuertes manos del gigante.

No nos mandes a Ticio ni a Tifeo:
él puede darte lo que aquí se anhela;
inclínate y no des vuelta la cara.

Puede aún en el mundo darte fama,
ya que él vive, y le espera vida larga
si temprano la gracia no lo llama».

Así dijo el maestro; y él entonces
tomó a mi guía con aquella mano
cuya presión enorme sintió Hércules.

Virgilio, cuando se sintió tomado,
me dijo: «Acércate para que te tome»;
e hizo de mí y de él un solo haz.

Como parece al ver la Carisenda
bajo su inclinación, cuando una nube
pasa en sentido opuesto a aquel que pende,

así vi a Anteo yo que estaba atento
mirándolo inclinarse; quise entonces
haber podido ir por otra calle.

Mas levemente en el fondo que devora
a Lucifer con Judas, él nos puso;
y allí inclinado no se demoró:
se elevó como el mástil en el barco.

v. 136 *la Carisenda*: torre de la plaza central Bolonia, que está inclinada (como la torre de Pisa).

vv. 137-138 Dante se refiere a la ilusión óptica generada por el movimiento de la nube, a causa del cual quien está parado del lado de la inclinación percibe movimiento por parte de la torre.

vv. 142-143 En el noveno círculo, de los traidores, al que pertenecen el ángel caído Lucifer (traidor de Dios), y Judas (traidor de Cristo).

COMENTARIO A *INFIERNO XXXI*

Continuando el episodio anterior, el canto se abre con una descripción del estado de ánimo de Dante en relación con la reprimenda de Virgilio, que separa netamente la materia del octavo círculo del noveno. La palabra del maestro, que será central en este episodio, se compara con la lanza de Aquiles, en una analogía muy usada en la lírica amorosa: curó la vergüenza que ella misma había generado. Es también esta palabra, claramente ligada a la razón, la que más adelante corrige la imaginación errada de Dante, que al ver a la distancia, a través de penumbras, las moles enormes de los gigantes, cree ver torres de una ciudad, lo único de altura semejante en su experiencia. Como la primera percepción de algo inédito, aun corregido, sigue tiñendo su comprensión posterior, la imagen de la torre—dura, inmóvil, altísima—quedará en el resto del canto asociada a los altísimos gigantes, duros en la inmovilidad de su castigo.

Como entre los pecados de incontinencia y los de violencia se alzan las murallas de la ciudad de Dite, y entre los de violencia y los de fraude está el profundo foso que los peregrinos deben atravesar sobre el lomo de Gerión, también los fraudulentos de Malebolge se separan de los traidores: la presencia de estos seres enormes, temibles, merece esta vez un canto completo de pasaje hacia el último círculo.

El primer gigante que ven los peregrinos, tan grande que Dante parece percibirlo por partes (vv. 46-48), es Nembrot, a quien la tradición atribuye la construcción de la torre de Babel. Según se oye en las palabras que Virgilio parece dirigirle (en realidad, dado que no entiende, están dirigidas a Dante), al gigante sólo pueden tocarlo las pasiones—en particular la ira—, para las que es suficiente el cuerno que le cuelga del cuello; el cuerno que, aparentemente, tocó para alertar a sus compañeros sobre la llegada de los viajeros, como Orlando tocó el

olifante para informar a Carlomagno de su derrota, debida a la traición de Ganelón. He aquí una primera relación, retórica, entre el episodio de los gigantes y el noveno círculo, el de los traidores: Ganelón será mencionado como tal en *InfXXXII* 122. Se sugiere, además, que para los condenados la visita de Dante, que obedece al plan divino, es una nueva derrota.

Según explica Virgilio, la mala idea de Nembrot fue la causa de su castigo, que lo golpea en la capacidad de razonar y en el idioma: no comprende ninguna lengua, y su lengua es incomprensible para los demás. A pesar de lo que Virgilio declara en el v. 81, existen distintas hipótesis acerca del significado del v. 67, entre las cuales parece más razonable que esté compuesto por palabras que Dante consideraba hebreas, es decir de la lengua originaria de Nembrot; en ese caso la frase querría decir «Gigantes, ¿qué es esto? Alguien toca el habitáculo santo». Se establece una vez más, así, un íntimo vínculo entre palabra e inteligencia. Y se explota la relación entre la inteligencia y sus peligros, a través del recuerdo del episodio de Ulises: también allí aparecen las expresiones *ser esperto y experiencia*. Pero aquí es Dante quien quiere tener experiencia de Briareo, seguramente curioso por conocer su inmenso cuerpo monstruoso, de cien brazos (*centumgeminus*: *En VI* 287). Y es la palabra sobria de Virgilio la que reemplaza esa experiencia, corrigiendo al mismo tiempo su propia descripción del gigante en la *Eneida*: Briareo es como los demás, es decir un hombre. Es también propia del hombre, en efecto, la soberbia de querer anular su distancia con la deidad. Y el castigo de Nembrot, que Dante toma de san Agustín (*Civ Dei XVI* iv), es en menor medida para todos los hombres, que perdieron la lengua unitaria que los acercaba a Dios.

En efecto, tanto la tradición pagana de la Gigantomachia como la judeo-cristiana de la torre de Babel asocian los gigantes a la soberbia, como Dante los presentará en la primera terraza del Purgatorio (*Purg XII* 28-36).

Cabe entonces preguntarse, como los estudiosos han becho, cuál es la relación entre estos personajes y el noveno círculo que rodean. La que parece más evidente es la de los gigantes con Lucifer, que Dante verá en el fondo de Cocito: también de medidas enormes, su rebelión contra Dios es el primer acto de soberbia, y al mismo tiempo de traición.

Independientemente de sus motivaciones, Dante dispuso que antes de encontrar a los traidores enfrentáramos la enorme soberbia impotente de quienes se rebelaron contra Dios y los dioses. Y con maestría narrativa, nos da numerosos indicios de su tamaño y su dureza, para que podamos imaginar su relación con él y Virgilio, ínfimos como ante una torre de ocho pisos.

Virgilio le ha anunciado a Dante que no verá a Briareo, sino a Anteo, personaje que el escritor conoce a través de Ovidio y de Lucano, y que aparece en el *Convivio*, recordado por el vigor que le daba el contacto con la tierra, su madre Gea (*Cv* III iii 7-8). Tal vez por no haber participado en la batalla de Flegra, Anteo al menos puede comprender las palabras de Virgilio. A él se dirige el guía con una amabilidad que contrasta con el tono que mereció Nembrot: a través de sutiles estrategias de *captatio benevolentiae*, lo elogia, le ofrece fama, lo «amenaza» con llamar a sus hermanos inferiores; el gigante no parece advertir cómo Virgilio mitiga la afirmación de Lucano acerca de la posible victoria de *los hijos de la Tierra* sobre los dioses, si él hubiera estado allí: *dicen que se cree*.

Como Dante comprende con horror, Anteo deberá bajarlos al último círculo: Virgilio ya le había anunciado, ante Gerión, que a las últimas zonas del Infierno *hay que bajar por escaleras como esta* (*Inf* XVII 82).

Ante el elocuente pedido, el gigante no pronuncia ni una palabra. Se agacha dócilmente, conjugando su enorme solidez con la delicadeza del gesto, que transmite el maravilloso

símil dinámico de la Carisenda, en el que convergen todas las imágenes anteriores de torres para acercarse a una nube: la ilusión óptica a la que se alude da cuenta de lo inverosímil del movimiento de Anteo.

Abrazado al maestro en la mano del gigante, Dante es depositado en el noveno círculo.

XXXII

- S'io avessi le rime aspre e chiocce,
 come si converrebbe al tristo buco
 3 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,

 io premerei di mio concetto il suco
 più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
 6 non sanza tema a dicer mi conduco;

 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriber fondo a tutto l'universo,
 9 né da lingua che chiami mamma o babbo.

 Ma quelle donne aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 12 sì che dal fatto il dir non sia diverso.

 Oh sovra tutte mal creata plebe
 che stai nel loco onde parlare è duro,
 15 mei foste state qui pecore o zebe!

 Come noi fummo giù nel pozzo scuro
 sotto i piè del gigante assai più bassi,
 18 e io mirava ancora a l'alto muro,

 dicere udi'mi: «Guarda come passi:
 va sì, che tu non calchi con le piante
 21 le teste de' fratei miseri lassi».

v. 9 «no es una tarea que pueda abordar un niño, de lenguaje inmaduro».
 vv. 10-11 *esas damas* [...] *Tebas*: las Musas, que según el mito inspiraron al poeta Anfión, hijo de Zeus, que con el sonido de su cítara hizo que las piedras bajaran del monte para construir las murallas de Tebas (cfr. Estacio, *Teb* VIII 232-33 y Horacio, *Ars Poet* 394-96).
 vv. 13-15 La exclamación del Dante escritor se refiere al peor grado de la humanidad, que ocupa el centro de la Tierra, al de los traidores, para quienes hubiera sido mejor ser animales en el

XXXII

- Si yo tuviera rimas estridentes y ásperas
 adecuadas al pozo miserable
 en el que las demás rocas se apoyan,

 más plenamente exprimiría el jugo
 de mi concepto, pero al no tenerlas
 a escribir me dispongo no sin miedo;

 pues no es empresa fácil ni ligera
 hablar del fondo de todo el universo,
 o de lengua que diga mami o papi.

 Ayuden a mis versos esas damas
 que ayudaron a Anfión a cerrar Tebas,
 para que no difieran hecho y habla.

 ¡Oh sobre todas mal creada plebe
 de cuyo sitio eterno hablar es duro,
 mejor si hubieras sido oveja o cabra!

 Cuando estuvimos en el pozo oscuro
 a los pies del gigante, muy abajo
 y yo miraba aún la alta muralla,

 oí que me decían: «¡Ten cuidado!:
 camina sin que pises con las plantas
 las cabezas de los míseros hermanos».

mundo (y por lo tanto no merecer el peor círculo del Infierno).
 v. 17 *muy abajo*: evidentemente, Anteo depositó a Dante y Virgilio en un lugar del pozo que es más bajo que el borde en el que se encuentra él con los demás gigantes.
 vv. 19-21 Nunca se aclarará quién pronunció estas palabras. Según algunos estudiosos, las dijo Virgilio; es difícil, sin embargo, que el maestro se refiera a los traidores como «míseros hermanos»: parece más probable que se trate de uno de ellos, que Dante no llega a identificar.

24 Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiante.

27 Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanaï là sotto 'l freddo cielo,

30 com'era quivi; che se Tambernichchi
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.

33 E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,

36 livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.

39 Ognuna in giù tenea volta la faccia;
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo
tra lor testimonianza si procaccia.

vv. 25-30 Dante compara el grosor del hielo de Cocito con el del congelamiento de los dos ríos más famosos de las zonas del norte de Europa (el *Danubio* y el *Don*), afirmando que si las altas montañas de los Alpes Apuanos *Tambernichchi* y *Pietrapana* se desplomaran sobre él, no habrían podido resquebrajar ni siquiera su orilla, donde suele ser más fino.

v. 33 En verano, cuando *la muchacha* que en el campo espiga todo el día, *sueña* por la noche que lo sigue haciendo.

v. 34 *hasta donde aflora la vergüenza*: hasta la cara, única parte del cuerpo que los traidores tienen fuera del hielo.

Entonces me volví, y me vi delante
y abajo de los pies un lago helado
que vidrio parecía y no ser agua.

24

Velo tan grueso no hizo con su curso
en Austria, en el invierno, el río Danubio,
ni bajo el cielo frío el río Don,

27

como hacía aquel; así si el Tambernichchi
allí hubiera caído, o Pietrapana,
no habría hecho ni la orilla «cric».

30

Como cuando la rana está croando
en el agua con el hocico afuera,
y la muchacha sueña con espigas,

33

lúidas hasta donde aflora la vergüenza
había en el hielo sombras dolorosas
con los dientes dando notas de cigüeña.

36

Tenían todas las caras hacia abajo;
del frío y del malvado corazón
por la boca y los ojos testimonian.

39

v. 36 Según los poetas latinos (cfr. *Met* VI 97), *la cigüeña* hace un ruido con el pico, que aquí Dante compara con el castaño de los condenados.

v. 37 A través de esta posición, pueden liberar los ojos de las lágrimas; como se verá, se trata de una ligera ventaja respecto de otros condenados de Cocito.

vv. 38-39 Por la boca manifiestan el frío (castañeando), y por los ojos el sufrimiento del malvado corazón (llorando o, según otros, manteniéndolos hacia abajo).

Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto,
volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti,
42 che 'l pel del capo avieno insieme misto.

«Ditemi, voi che sì strignete i petti»,
diss'io, «chi siete?». E quei piegaro i colli;
45 e poi ch'ebber li visi a me eretti,

li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse
48 le lagrime tra essi e riserrolli.

Con legno legno spranga mai non cinse
forte così; ond'ei come due becchi
51 cozzaro insieme, tanta ira li vinse.

E un ch'avea perduti ambo li orecchi
per la freddura, pur col viso in giùe,
54 disse: «Perché cotanto in noi ti specchi?

Se vuoi saper chi son cotesti due,
la valle onde Bisenzo si dichina
57 del padre loro Alberto e di lor fue.

D'un corpo uscìro; e tutta la Caina
potrai cercare, e non troverai ombra
60 degna più d'esser fitta in gelatina:

vv. 56-58 *el valle [...] mismo cuerpo*: se trata de los hermanos Napoleone y Alessandro de los Alberti, condes de Mangona, uno güelfo y el otro gibelino; el padre Alberto dictó un testamento a través del cual le dejaba a Napoleone sólo un décimo de sus bienes; los hermanos

Después de haber mirado un poco en torno,
a mis pies me volví, y vi a dos tan juntos,
42 que tenían mezclados sus cabellos.

«Ustedes que los pechos juntan tanto»,
dije yo, «¿quiénes son?». Y el cuello ellos doblaron,
45 y después de torcer hacia mí el rostro,

sus ojos, que antes blandos eran dentro,
gotearon por los labios; selló el hielo
48 las lágrimas entre ellas obturándolos.

Madera con madera no unió morsa
con tal fuerza; y como dos machos cabríos
51 con ira las cabezas se golpearon.

Y uno que había perdido ambas orejas
por el frío, sin alzar el rostro dijo:
54 «¿Por qué tanto te espejas en nosotros?

Si tú quieres saber quiénes son estos,
el valle por el que el Bisenzo baja
57 fue de ellos dos y de su padre Alberto.

Vienen del mismo cuerpo; tú podrás buscar
por la Caína, y no encontrarás sombra
60 que más merezca estar clavada en gelatina;

protagonizaron distintas luchas para adueñarse de las fortalezas del otro en el valle de Bisenzio, y según la crónica que sigue Dante (hoy puesta en duda) se mataron el uno al otro entre 1282 y 1286.

v. 59 *Caina*: zona del Infierno (ya nombrada por Francesca da Rimini en *InfV* 107), donde se sugiere que están los traidores a los parientes.

non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra
con esso un colpo per la man d'Artù;
63 non Focaccia; non questi che m'ingombra

col capo sì, ch'i' non veggio oltre più,
e fu nomato Sassol Mascheroni;
66 se toscò se', ben sai omai chi fu.

E perché non mi metti in più sermoni,
sappi ch'i' fu' il Camiscion de' Pazzi;
69 e aspetto Carlin che mi scagioni».

Poscia vid'io mille visi cagnazzi
fatti per freddo; onde mi vien riprezzo,
72 e verrà sempre, de' gelati guazzi.

E mentre ch'andavamo inver' lo mezzo
al quale ogne gravezza si rauna,
75 e io tremava ne l'eterno rezzo;

se voler fu o destino o fortuna,
non so; ma, passeggiando tra le teste,
78 forte percossi 'l piè nel viso ad una.

vv. 61-62 *aquel [...] golpe*: Mordred, hijo natural del rey *Arturo*, que intentó matarlo para quedarse con su reino; según cuenta la leyenda (perteneciente al ciclo de la Mesa Redonda), en la batalla de Camlann, Arturo lo atravesó con su lanza, abriéndole una herida a través de la cual pasó un rayo de sol; ya herido mortalmente, Mordred le partió el cráneo al padre.

v. 63 *Focaccia*: Vanni Cancellieri, güelfo blanco de Pistoia, famoso por su maldad; en las *Storie Pistoiesi* se narra cómo, entre otros delitos cometidos entre 1286 y 1295, mató a traición a su primo, y según los comentaristas antiguos también mató a su padre, o a su tío.

vv. 63-66 El que le impide ver *más allá*, *Sassol Mascheroni*, de la familia florentina Toschi, mató a un hijo pequeño de su tío para quedarse con la herencia; el crimen fue descubierto, y el asesino fue torturado en la calle y decapitado; la historia fue famosa en toda la Toscana.

no aquel al que fue roto pecho y sombra
por la mano de Arturo con un golpe;
no Focaccia; no este que me tapa

con su cabeza, y no veo más allá;
se lo llamaba Sassol Mascheroni;
si eres toscano, sabes bien quién fue.

Y para que no me hagas más preguntas
te digo que yo fui Camiscion Pazzi,
y espero aquí a Carlin que hará menor mi culpa».

Después yo vi mil caras azuladas
por el frío; así es que me estremezco
y lo haré siempre ante pozos congelados.

Y mientras hacia el centro caminábamos
en el que todo peso se reúne
y en el frío aire eterno yo temblaba,

si fue querer, destino o la fortuna
no sé; pero paseando entre cabezas,
fuerte golpeó mi pie el rostro de una.

v. 68 *Camiscion Pazzi*: sobrenombre de Alberto de los Pazzi del Valdarno, que mató a un pariente, Ubertino, para quedar como dueño de algunas fortalezas que compartía con él.

v. 69 Camiscion afirma que Carlin, de su familia, llegará al mismo círculo por venderles en 1302 (después del viaje de Dante) el castillo de Piantravigne a los güelfos negros, traición por la cual murieron muchos blancos; aparentemente, por tratarse de un traidor político, estará en una zona peor que la Caína, hecho que opacará la culpa de quien habla (*hará menor mi culpa*).

vv. 73-74 *el centro [...] se reúne*: el centro de la Tierra, que es el centro de gravedad y, simbólicamente, el de atracción de todos los males.

vv. 76-78 Dante afirma no saber si él quiso patearle la cabeza a uno de los condenados, o si su acto fue providencial; la eventual coincidencia de las distintas posibilidades enfatiza el carácter excepcional del hecho, único en todo el viaje.

Piangendo mi sgridò: «Perché mi peste?
se tu non vieni a crescer la vendetta
81 di Montaperti, perché mi moleste?».

E io: «Maestro mio, or qui m'aspetta,
si ch'io esca d'un dubbio per costui;
84 poi mi farai, quantunque vorrai, fretta».

Lo duca stette, e io dissi a colui
che bestemmiava duramente ancora:
87 «Qual se' tu che così rampogni altrui?».

«Or tu chi se' che vai per l'Antenora,
percotendo», rispuose, «altrui le gote,
90 sì che, se fossi vivo, troppo fora?».

«Vivo son io, e caro esser ti puote»,
fu mia risposta, «se dimandi fama,
93 ch'io metta il nome tuo tra l'altre note».

Ed elli a me: «Del contrario ho io brama.
Lèvati quinci e non mi dar più lagna,
96 ché mal sai lusingar per questa lama!».

Allor lo presi per la cuticagna
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
99 o che capel qui sù non ti rimagna».

v. 81 *Montaperti*: batalla de 1260 en que el condenado cometió su acto de traición (cfr. *InfX* 85-93, e Introducción: «La Italia de Dante»).

v. 88 *Antenora*: zona del noveno círculo en que aparentemente se encuentran los traidores políticos; toma su nombre de Antenor, príncipe troyano a quien la Edad Media atribuía la apertura de la ciudad al caballo de madera.

«¿Por qué», gritó llorando, «me pateas?
Si tú no vienes a aumentar la pena
de Montaperti, ¿por qué me atormentas?».

Y yo: «Maestro mío, espera aquí,
de modo que él me saque de una duda;
después me apurarás lo que tú quieras».

El guía se detuvo, y yo le dije
a aquel que duramente aún blasfemaba:
«¿Tú quién eres que retas a los otros?».

«¿Quién eres tú que vas por la Antenora»,
me respondió, «golpeando otras mejillas,
lo que, aun vivo, sería demasiado?».

«Vivo estoy yo; y puede ser bueno»,
fue mi respuesta, «si tú anhelas fama:
puedo poner tu nombre entre otras notas».

Y él a mí: «Lo contrario yo deseo.
Así que vete y ya no me molestes,
mal sabes halagar en esta fosa».

Entonces lo tomé por el pescuezo,
y dije: «Deberás decir tu nombre,
o no te quedará ni un solo pelo».

v. 90 *aun vivo*: traduce el italiano «se fossi vivo», que podría ser tanto de primera como de segunda persona: en un caso, el verbo se referiría a quien está hablando, que no habría tolerado tal ofensa; en el otro, que aun estando vivo Dante (hecho que el condenado no estaría advirtiéndolo), su gesto sería demasiado ofensivo. Dado que los estudiosos no acuerdan acerca de este problema, se ha traducido de modo de mantener la ambigüedad del texto fuente.

v. 97 *pescuezo*: como se entiende en el v. 103 está por «el pelo del pescuezo».

102 Ond'elli a me: «Perché tu mi dischiomi,
né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti
se mille fiate in sul capo mi tomi».

105 Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratti glien'avea più d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giù raccolti,

108 quando un altro gridò: «Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latri? qual diavol ti tocca?».

111 «Omai», diss'io, «non vo' che più favelle,
malvagio traditor; ch'a la tua onta
io porterò di te vere novelle».

114 «Va via», rispuose, «e ciò che tu vuoi conta;
ma non tacer, se tu di qua entro eschi,
di quel ch'ebbe or così la lingua pronta».

117 El piange qui l'argento de' Franceschi:
"Io vidi", potrai dir, "quel da Duera
là dove i peccatori stanno freschi".

120 Se fossi domandato "Altri chi v'era?",
tu hai dallato quel di Beccheria
di cui segò Fiorenza la gorgiera.

vv. 115-117 En venganza por haber sido identificado, Bocca denuncia a quien dijo su nombre; se trata de Buoso de Dovera (*de Duera*), señor gibelino de Cremona que debiendo proteger el dominio de Manfredi en Lombardia se dejó corromper por Carlo de Anjou (*el dinero francés*) y dejó entrar a su ejército a Parma sin oponer resistencia.

Y él a mí: «Por pelado que me dejes,
no te diré quién soy, ni lo haré ver
aunque golpees mil veces mi cabeza».

Yo lo había agarrado de los pelos,
y le había arrancado unos mechones,
y él ladraba con los ojos hacia abajo,

cuando otro gritó «Bocca, ¿qué te pasa?
¿no te basta sonar con las mandíbulas?
¿también ladras?, ¿qué diablos te sucede?».

«Ya no quiero», le dije, «que hables más,
traidor malvado: para tu vergüenza
de ti daré noticias verdaderas».

«Vete», me dijo, «y cuenta lo que quieras,
pero cuenta también, si de aquí sales,
del que tuvo la lengua tan dispuesta».

El dinero francés él llora aquí;
"Yo vi", podrás decir, "a aquel de Duera
donde los pecadores están frescos".

Si alguien te preguntara "¿Qué otro había?",
aquel de Beccheria está a tu lado:
el cuello le cortaron en Florencia.

vv. 119-120 Tesouro *Beccheria*, de noble familia gibelina de Pavia, fue enviado a Florencia como representante del papa Alejandro IV, y en 1258 fue acusado de conjurar con los gibelinos desterrados, y decapitado en la plaza.

Gianni de' Soldanier credo che sia
più là con Ganelone e Tebaldello,
ch'apri Faenza quando si dormia».

Noi eravam partiti già da ello,
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello;

e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovran li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:

non altrimenti Tidèo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.

«O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché», diss'io, «per tal convegno,

che se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,
se quella con ch'io parlo non si secca».

vv. 121-123 *Gianni de Soldanier*, noble gibelino que en 1266, después de la muerte de Manfredi, guio la rebelión de los güelfos traicionando a su facción, y fue desterrado para siempre de Florencia; *Ganelón* es el célebre Gano de Magonza, traidor de Orlando en la batalla de Roncesvalles (cfr. *InfXXXI*, nota a vv. 16-18); *Tebaldello* Zambrasi, gibelino de Faenza, en 1280 entregó su ciudad a un grupo de boloñeses güelfos, para vengarse de una burla que le habían hecho algunos huéspedes boloñeses en Faenza.

Gianni de Soldanier creo que está
allá con Ganelón y Tebaldello,
que abrió Faenza cuando aún dormía».

Después de que de aquel nos alejamos,
yo vi a dos congelados en un pozo:
una cabeza de otra era sombrero;

y como el pan se come por el hambre
el de arriba los dientes ponía al otro
donde el cerebro se une con la nuca:

del modo en que Tideo le roía
los sesos por desprecio a Melanipo,
hacía con el cráneo y otras cosas.

«Tú que a través de bestial signo muestras
odio al que tú te comes», dije yo,
«dime por qué lo haces, a tal pacto,

que si tú por él lloras con motivo,
sabiendo quiénes son y su pecado,
arriba yo en el mundo te compense,
si aquella con la que hablo no se seca».

vv. 130-131 Tideo es uno de los siete reyes que asediaron Tebas, que según cuenta Estacio (*Teb VIII* 751-761), herido a muerte por Menalipo, lo mató y mordió con ferocidad su cabeza.

v. 137 *quiénes son ustedes; su pecado:* el de él.

v. 139 *aquella con la que hablo:* la lengua.

COMENTARIO A *INFIERNO XXXII*

Este Canto abre la sección del libro dedicada al último tramo del *Infierno*. En sus primeros tercetos Dante declara que sus versos, que en la descripción del octavo círculo han explotado un registro de inédita informalidad, son insuficientes para narrar lo que vio en el fondo del *universo*: *Si yo tuviera rimas estridentes y ásperas / adecuadas al pozo miserable / en el que las demás rocas se apoyan...* Sabemos por el *Convivio* (IV ii 11-12) que el término *rima* significa para Dante no sólo la coincidencia de los últimos sonidos de los versos, sino el *estilo*, que debe ser adecuado a la materia. Y sabemos, por el mismo pasaje, que lo *áspero* se opone a lo *suave*, rasgo de estilo adecuado al amor.

En efecto, la declaración coexiste con la dureza de la rima, en sus dos sentidos. Recordando el modelo que ya había usado de joven en las rimas *petrose* (cfr. Cronología), para la descripción del lago congelado y sus habitantes el poeta usará rimas que en el texto original son de un sonido poco armónico (*chiocce-rocce; gabbo-abbo-babbo; Osterlicchi-Tambernacchi-cricchi*) y ásperos epítetos y analogías (imágenes de bestias y materiales duros, vocativos despectivos) que llevan a su extremo el estilo adecuado para la falta de amor: como ya percibieron los comentadores antiguos, parece ser este el significado simbólico del hielo, duro y estéril, opuesto al ardor de la caridad (cfr. en particular el comentario de Benvenuto da Imola).

A través de este comienzo, el poeta retoma el motivo de lo inefable; en este caso, se trata de la condición inhumana de las almas que cometieron el más inhumano de los actos: la traición. La lengua es incapaz de decir esto. Se establece así una primera contraposición entre este último círculo del *Infierno* y el último cielo del Paraíso, donde lo inefable tendrá un lugar significativamente más amplio, en tanto la

divinidad es lo indecible por antonomasia. No es casual, en este sentido, que el círculo de tan ardua descripción sea el que hospeda eternamente a Lucifer, que como se verá en el Canto XXXIV es la contracara negativa de la Trinidad. Y tampoco es casual, en este sentido, que después de expresar la insuficiencia de sus versos para transmitirnos el horror del noveno círculo, Dante haga una invocación a las musas (vv. 10-12), análoga al pedido a Dios mismo que hará antes de comenzar la descripción de la Trinidad (*Par XXXIII* 67-75). A través de esta invocación, se presenta también el motivo de Tebas, que volverá a aparecer en el canto y prepara al lector para la invectiva contra Pisa de *Inf XXXIII* 81: se apela así al tradicional emblema de ciudad nefasta, dañada por la tragedia de Edipo.

Luego de doce versos que nos anuncian un horror que no hemos visto hasta ahora, Dante describe el noveno círculo: es un lago de hielo, *que vidrio parecía y no ser agua*. Como ha sido notado, la innovación del poeta de asociar el fondo del *Infierno* con un invierno pavoroso puede tener como fuente el paso bíblico de *Jeremías* 6, 7 que compara el agua helada con la malicia; o bien, la interpretación de san Agustín (*Conf X xxxvi* 59) de las palabras de *Isaías* 14, 13, según la cual «Lucifer dispuso poner su trono en Aquilón, para tener servidores en la oscuridad y el frío». Es un invierno temible porque es eterno: para los traidores nunca habrá verano, el verano que el poeta nos recuerda a través de la imagen de las ranas y la campesina (vv. 31-33).

La dureza del paisaje se proyecta en el diálogo entre Dante y los condenados. Los dos primeros con los que intenta hablar, al levantar la cabeza se sueldan por el hielo, y no pueden responderle porque les quedan los labios sellados: será un tercero quien los acuse como las peores almas de la Caína, cuya historia parece ser una versión moderna de la de Eteocles y Polinices, tebana; los peores de una serie que

reúne al legendario Mordred, asesino del rey Arturo, con italianos contemporáneos que habían protagonizados terribles homicidios. Quien habla es Camiscion Pazzi, el único que se presenta a Dante directamente, para que el viajero no lo moleste más. Antes de la segunda serie de traidores, los políticos —también ellos italianos contemporáneos, reunidos con el célebre Ganelón—, se desarrolla el episodio central del canto, excepcional dado que Dante es, esta vez, no sólo testigo sino protagonista de la violencia. Violencia que, según nos sugieren los versos 76-77, no es producto del descontrol individual: la patada de Dante, probable instrumento de la Providencia, se dirige a una de las innumerables cabezas que sobresalen del hielo, antes de que el peregrino sepa que se trata del traidor de Montaperti, el más involucrado en la historia de su patria. El pecador da a entender cuál fue su falta, pero se niega a decir su nombre: según le enseña a Dante, los habitantes del último círculo desean ser olvidados en el mundo (v. 94). Con un gesto de insólita agresividad, Dante lo toma de los pelos y lo amenaza. También en este caso, será la voz de otro traidor la que, interpelando a Bocca degli Abati, sacará a Dante de la duda; el poeta promete, con crueldad providencial, que todos sabremos cuál es su eterno e ínfimo lugar en el universo.

Dante y Virgilio se alejan. Ven dos cabezas superpuestas: una muerde la nuca de la otra, como había sucedido en Tebas. Según acaba de aprender Dante, ofrecer fama no le sirve en este círculo. Le promete entonces al que está arriba, a cambio de que le cuente su historia, difamar a su enemigo si su gesto bestial está justificado. En el próximo canto leeremos la respuesta, que contiene la última crónica humana del Infierno, que es una crónica del mundo y es inhumana.



El noveno círculo.

XXXIII

La bocca sollevò dal fiero pasto
 quel peccator, forbendola a' capelli
 3 del capo ch'elli avea di retro guasto.

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinnovelli
 disperato dolor che 'l cor mi preme
 6 già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Ma se le mie parole esser dien seme
 che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
 9 parlare e lagrimar vedrai insieme.

Io non so chi tu se' né per che modo
 venuto se' qua giù; ma fiorentino
 12 mi sembri veramente quand'io t'odo.

Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino,
 e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
 15 or ti dirò perché i son tal vicino.

Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
 fidandomi di lui, io fossi preso
 18 e poscia morto, dir non è mestieri;

vv. 4-6 *Tú quieres [...] de que hable*: se trata de una cita virgiliana (*En* II 3) que recuerda las palabras de Francesca (*Inf* V 121-123; acerca de la relación entre este y aquel episodio, cfr. Comentario al Canto).

v. 13 *Ugolino*: de la Gherardesca, de noble familia feudal gibelina, señor de Pisa entre 1284 y 1288; Dante lo puede haber colocado entre los traidores políticos por haber hecho un acuerdo con su yerno, el jefe güelfo Giovanni Visconti, para proteger sus territorios en Cerdeña en 1275; por haberse aliado con Ruggeri contra Nino Visconti; o por haber cedido algunos castillos de la frontera de Pisa a Lucca y Florencia (cfr. v. 86).

XXXIII

La boca alzó de la feroz comida
 el pecador, limpiándose con pelo
 de la cabeza que atrás había arruinado.

Luego empezó: «Tú quieres que renueve
 el gran dolor que me oprime el corazón
 sólo al pensarlo, aun antes de que hable.

Pero si en mis palabras hay semilla
 que dé infamia al traidor que estoy royendo,
 verás que al mismo tiempo hablo y lloro.

No sé quién eres ni de qué manera
 aquí bajaste; pero fiorentino
 realmente me pareces cuando te oigo.

Debes saber que fui el conde Ugolino,
 y este de aquí es Ruggieri, el arzobispo;
 por qué soy tal vecino diré ahora.

Que a causa de sus malos pensamientos
 confiando en él, yo fui apresado y muerto
 no será necesario que yo diga.

v. 14 *Ruggeri*: de los Ubaldini, *arzobispo* de Bolonia, luego de Ravenna y a partir de 1278 de Pisa, cuando gobernaban Ugolino y Nino Visconti. Fingió hacer un acuerdo con el primero contra el segundo, pero junto con algunas potentes familias pisanas, guio una rebelión contra ambos: apresó a Ugolino en julio de 1288, y lo encerró junto con cuatro de sus hijos y sobrinos (históricamente, sólo uno de ellos era menor); en marzo de 1289 clausuró la torre, y los presos murieron de hambre.

v. 15 *soy tal vecino*: «me comporito de este modo con él»; a través del término «vecino» se recuerda la cercanía civil en que el odio tuvo lugar.

però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
21 udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.

Breve pertugio dentro da la Muda,
la qual per me ha 'l titol de la fame,
24 e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,

m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
27 che del futuro mi squarciò 'l velame.

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e 'l lupicini al monte
30 per che i Pisan veder Lucca non ponno.

Con cagne magre, studiosse e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
33 s'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e 'l figli, e con l'agute scane
36 mi pareva lor veder fender li fianchi.

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
39 ch'eran con meco, e dimandar del pane.

v. 22 *la Muda*: nombre de la torre de la familia Gualandi, probablemente debido a que allí cambiaban (mudaban) las plumas las águilas de la comuna.

vv. 25-27 «Cuando estábamos encerrados hacía más de un mes (*más de una luna*), tuve un sueño que me reveló el futuro»; Ugolino hace referencia a la idea compartida con los lectores medievales según la cual los sueños que se tienen antes del amanecer son inspirados (cfr. *Inf* XXXVI 7).

Lo que no puedes pues haber oído,
es decir lo cruel que fue mi muerte,
oirás, y tú sabrás si él me ha ofendido.

Una estrecha abertura de la Muda
que se llama por mí torre del hambre,
y que aún a más gente encerrará,

me había mostrado ya por su orificio
más de una luna, cuando yo tuve el mal sueño
que el velo del futuro desgarró.

A este veía como guía y dueño
cazando al lobo y los lobitos en el monte
que impide a los pisanos ver a Lucca.

Con perras flacas, veloces y entrenadas
Gualandi con Sismondi y con Lanfranchi
al frente se había puesto por delante.

En poco tiempo exhaustos se mostraron
padre e hijos, y con agudos dientes
pude ver cómo herían sus costados.

Cuando me desperté a la madrugada,
oí en sueños llorar a mis hijitos,
que se hallaban conmigo, y pedir pan.

vv. 28-30 «El arzobispo Ruggeri (*este*) perseguía a un lobo y los lobeznos en el monte San Giuliano (también llamado Pisano), que está entre Lucca y Pisa»; también aquí, se enfatiza la cercanía de las ciudades enemigas.

vv. 31-32 Las *perras flacas*, según los comentadores antiguos, simbolizan al pueblo; *Gualandi*, *Sismondi* y *Lanfranchi* son los apellidos de las más importantes familias gibelinas de Pisa: son los dos grupos que apoyaron a Ruggeri contra Ugolino.

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
 pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;
 42 e se non piangi, di che pianger suoli?

Già eran desti, e l'ora s'appressava
 che 'l cibo ne solëa essere addotto,
 45 e per suo sogno ciascun dubitava;

e io senti' chiavar l'uscio di sotto
 a l'orribile torre; ond'io guardai
 48 nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

Io non piangëa, sì dentro impetrai:
 piangevan elli; e Anselmuccio mio
 51 disse: «Tu guardi sì, padre! che hai?».

Perciò non lagrimai né rispuos'io
 tutto quel giorno né la notte appresso,
 54 infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

Come un poco di raggio si fu messo
 nel doloroso carcere, e io scorsi
 57 per quattro visi il mio aspetto stesso,

ambo le man per lo dolor mi morsi;
 ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
 60 di manicar, di subito levorsi

e disser: «Padre, assai ci fia men doglia
 se tu mangi di noi: tu ne vestisti
 63 queste misere carni, e tu le spoglia».

v. 50 *Anselmuccio*: nombre de uno de los hijos (diminutivo afectuoso de Anselmo).

v. 57 Viendo los rostros demacrados de los hijos, Ugolino comprende cómo estará el suyo.

Eres cruel, si no te duele el pensamiento
 de lo que el corazón ya me anunciaba;
 si no lloras, ¿por qué sueles llorar?

Ya despiertos, la hora se acercaba
 en la que nos traían la comida,
 y dudaba cada uno por su sueño;

y allí abajo yo oí clavar la puerta
 de la torre espantosa; miré entonces
 en la cara a mis hijos en silencio.

Yo no lloraba: de piedra me hice dentro:
 lloraban ellos; dijo mi Anselmuccio:
 «¿Por qué miras así, padre, qué tienes?».

Por eso no lloré ni respondí
 todo el día ni la siguiente noche,
 hasta que el otro sol salió en el mundo.

Cuando un poco de rayo se metió
 en la cárcel dolorosa, y yo entreví
 mi propio aspecto a través de cuatro rostros,

las manos me mordí por el dolor;
 y ellos, pensando que lo hacía por hambre,
 se pusieron de pie inmediatamente

diciendo: «Padre, menor pena nos dará
 si comes de nosotros: tú vestiste
 estas miseras carnes, tú desnúdalas».

vv. 62-63 *tú vestiste...*: recuerda las palabras de Job al Señor (Job 10-11: *carnibus vestisti me*).

- Queta'mi allor per non farli più tristi;
lo di e l'altro stemmo tutti muti;
66 ahi dura terra, perché non t'apristi?
- Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
69 dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".
- Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
72 tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due di li chiamai, poi che fur morti.
75 Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno».
- Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
78 che furo a l'osso, come d'un can, forti.
- Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l si suona,
81 poi che i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
84 sì ch'elli annieghi in te ogne persona!

v. 68 *Gaddo*: segundo niño nombrado por Ugolino.

v. 69 *¿por qué, Padre mio, no me ayudas?*: palabras que recuerdan las de Jesús en la cruz (*Mateo* 27, 46).

v. 75 Tradicionalmente, este célebre verso (sobre todo en Argentina, ya que ha sido objeto de un notable ensayo de Borges: cfr. Comentario al Canto) ha significado que el hambre pudo hacer lo que el dolor no había podido, es decir matar a Ugolino; una segunda tesis,

- Por no hacerlos más tristes me detuve;
no hablamos ese día ni el siguiente;
¡ay!, ¿por qué no te abriste, dura tierra?
- Después de que llegara el cuarto día,
a mis pies extendido se echó Gaddo,
diciendo: "¿Por qué, padre mío, no me ayudas?".
- Allí murió; y como tú me ves,
vi caer a los tres uno por uno
entre el quinto y el sexto día, y yo
- me puse, ciego ya, a palpar a todos;
dos días los llamé, después de muertos.
Después, más que el dolor, pudo el ayuno».
- Dicho esto, torciendo la mirada
retomó el misero cráneo con los dientes,
como de perro, fuertes para el hueso.
- ¡Ay, Pisa, vituperio de las gentes
del hermoso país donde el sí suena,
ya que el castigo tardan los vecinos,
- que se muevan la Capraia y la Gorgona,
y hagan un dique donde cae el Arno,
así él ahoga en ti a todo habitante!

que tiene un antecedente antiguo pero se desarrolló sólo a partir del siglo XIX, sostiene que aquí el personaje confiesa haberse comido a los niños muertos.

v. 80 Italia, nombrada a través de su lengua (y esta, a su vez, por su adverbio afirmativo, según el modelo «lengua d'oc», «lengua de oil»).

v. 82 *la Capraia y la Gorgona*: dos islas del mar Tirreno, pertenecientes a Pisa, cercanas a la desembocadura del Arno.

87 Che se 'l conte Ugolino aveva voce
d'aver tradita te de le castella,
non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.

90 Innocenti facea l'età novella,
novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata
e li altri due che 'l canto suso appella.

93 Noi passammo oltre, là 've la gelata
ruvidamente un'altra gente fascia,
non volta in giù, ma tutta riversata.

96 Lo pianto stesso li pianger non lascia,
e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
si volge in entro a far crescer l'ambascia;

99 ché le lagrime prime fanno groppo,
e sì come visiere di cristallo,
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.

102 E avvegna che, sì come d'un callo,
per la freddura ciascun sentimento
cessato avesse del mio viso stallo,

105 già mi pareva sentire alquanto vento;
per ch'io: «Maestro mio, questo chi move?
non è qua giù ogne vapore spento?».

108 Ond'elli a me: «Avaccio sarai dove
di ciò ti farà l'occhio la risposta,
veggendo la cagion che 'l fiato piove».

vv. 88-89 El vocativo «nueva Tebas» es despreciativo, ya que se carga de todas las valencias negativas tradicionalmente asociadas a la ciudad antigua (cfr. Comentario a *Inf* XXXII); Dante menciona

Pues si el conde Ugolino tenía fama
de haberte traicionado en los castillos,
a esa cruz no debían ir los hijos.

87

Inocentes los hacía la edad nueva,
oh nueva Tebas, a Uguiccione y al Brigata
y los dos que este canto nombra antes.

90

Nosotros proseguimos, hasta donde
el hielo áspidamente cubre a otros
que no están inclinados sino en arco.

93

El llanto mismo allí llorar no deja,
y el dolor que un tapón halla en los ojos
hace crecer adentro la tortura;

96

pues las primeras lágrimas se anudan
y como una visera de cristal,
llenar la cavidad bajo los párpados.

99

Y aunque, como sucede con los callos,
todas las sensaciones por el frío
había dejado de albergar mi rostro,

102

me pareció sentir bastante viento;
yo pregunté: «Maestro, ¿quién lo mueve?
¿No se apagan los vapores aquí abajo?».

105

Y él a mí: «Estarás pronto en el lugar
en que tu ojo dará respuesta a esto,
verás allí la causa de este soplo».

108

aquí a los hijos de Ugolino que él no había nombrado (*Uguiccione y Nino*, de sobrenombre *Brigata*), *inocentes* como ellos por su juventud (*edad nueva*).

E un de' tristi de la fredda crosta
gridò a noi: «O anime crudeli
111 tanto che data v'è l'ultima posta,

114 levatemi dal viso i duri veli,
sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna,
un poco, pria che 'l pianto si raggeli».

117 Per ch'io a lui: «Se vuo' ch'i' ti sovvegna,
dimmi chi se', e s'io non ti disbrigo,
al fondo de la ghiaccia ir mi convegna».

120 Rispuose adunque: «I' son frate Alberigo;
i' son quel da le frutta del mal orto,
che qui riprendo dattero per figo».

123 «Oh», diss'io lui, «or se' tu ancor morto?».
Ed elli a me: «Come 'l mio corpo stea
nel mondo sù, nulla scienza porto.

126 Cotal vantaggio ha questa Tolomea,
che spesse volte l'anima ci cade
innanzi ch'Atropòs mosca le dea.

vv. 116-117 Dante aprovecha que el condenado cree que él también está destinado a esa zona del Infierno, para formular su promesa de modo que después podrá no cumplirla; de hecho, como peregrino deberá pasar por el centro del universo, para luego salir de él.

vv. 118-120 Alberigo de los Manfredi, cura gaudente de Faenza, güelfo; por un conflicto patrimonial, traicionó a dos parientes invitándolos a comer; cuando ordenó la fruta, sus siervos los asesinaron. Según los comentadores antiguos, a raíz de esta crónica solía decirse «la fruta de Fray Alberigo» para referirse a una muerte análoga. La expresión «dátil por higo» recuerda precisamente la fruta, en un calco de un proverbio que significaba «recibir lo que corresponde por lo actuado».

Y un condenado de la fría costra
nos gritó: «¡Oh espíritus tan crueles
que esta última zona les es dada,

quitenme el duro velo de los ojos,
así el dolor del pecho desahogo
antes que el llanto vuelva a congelarse!».

Y yo a él: «Si tú quieres que te ayude
dime quién eres, y si yo no te lo quito
que hasta el fondo del hielo yo me vaya».

Respondió entonces: «Soy fray Alberigo;
el de la fruta de la mala huerta,
que aquí retomo el dátil por el higo».

«¡Oh!», le dije yo, «¿tú ya estás muerto?».
Y él a mí: «De qué modo está mi cuerpo
en el mundo de arriba, no sé nada.

Esta ventaja tiene Tolomea:
muchas veces el alma cae aquí
antes de que Átropos le corte el hilo.

vv. 124-126 Según explica el condenado, la zona destinada a los traidores de los huéspedes (llamada *Tolomea* por el gobernador de Jericó, que mató a traición al suegro Simón y sus dos hijos, a los que había invitado a cenar: cfr. 1 Mac 16, 11-6; o por el egipcio Tolomeo XIII, hermano de Cleopatra, que hizo matar a Pompeyo después de ofrecerle asilo) posee almas de pecadores cuyos cuerpos siguen en el mundo comportándose como vivos, hasta que la parca *Atropos* les corta el hilo con sus tijeras. Acerca de esto, cfr. Comentario al Canto.

E perché tu più volontier mi rade
le 'nvetriate lagrime dal volto,
129 sappie che, tosto che l'anima trade

come fec'io, il corpo suo l'è tolto
da un demonio, che poscia il governa
132 mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.

Ella ruina in sì fatta cisterna;
e forse pare ancor lo corpo suso
135 de l'ombra che di qua dietro mi verna.

Tu 'l dei saper, se tu vien pur mo giuso:
elli è ser Branca Doria, e son più anni
138 poscia passati ch'el fu sì racchiuso».

«Io credo», diss'io lui, «che tu m'inganni;
ché Branca Doria non morì unquanche,
141 e mangia e bee e dorme e veste panni».

«Nel fosso sù», diss'el, «de' Malebranche,
là dove bolle la tenace pece,
144 non era ancora giunto Michel Zanche,

che questi lasciò il diavolo in sua vece
nel corpo suo, ed un suo prossimano
147 che 'l tradimento insieme con lui fece.

vv. 134-135 Dado que los muertos no conocen el presente (cfr. *Inf* X 100-105), Alberigo sólo puede suponer que el cuerpo del alma que está congelada detrás de él (*aquí atrás pasa el invierno*; según otros, el verbo *vernare* significa, en cambio, «emitir sonido de pájaro») todavía está en el mundo.

Y para que me saques con más ganas
las lágrimas de vidrio de los ojos,
te digo que, en cuanto traiciona el alma

como hice yo, su cuerpo le es quitado
por un diablo, que luego lo gobierna
132 hasta que se le agota todo el tiempo.

Ya entonces precipita en este pozo;
quizá se ve allá arriba aún el cuerpo
de la sombra que aquí atrás pasa el invierno.

Debes saberlo, si recién descienes:
él es don Branca Doria, y varios años
pasaron desde que está así encerrado».

«Creo que tú me engañas», yo le dije;
«Branca Doria todavía no murió
141 y come y bebe y duerme y viste ropas».

Y él: «En el foso de los Malebranche,
donde la brea tenaz siempre está hirviendo,
144 Michele Zanche aún no había llegado,

cuando este dejó al diablo en su lugar
dentro del cuerpo suyo, y un pariente
147 que cometió traición junto con él.

v. 137 *Branca Doria*: noble genovés que, queriendo adueñarse de Logudoro en Cerdeña, posesión de su suegro Michele Zanche (cfr. *Inf* XXII 88-90), lo invitó a un banquete y lo hizo matar.

vv. 142-147 El relato enfatiza la velocidad con la cual precipita el alma del traidor, apenas comete su pecado (antes de que su víctima, Michele Zanche, llegue al foso de los corruptos, donde se encuentran los diablos *Malebranche*: cfr. *Inf* XXI y XXII).

Ma distendi oggimai in qua la mano;
 150 aprimi li occhi». E io non gliel'apersi;
 e cortesia fu lui esser villano.

Ahi Genovesi, uomini diversi
 d'ogne costume e pien d'ogne magagna,
 153 perché non siete voi del mondo spersi?

Ché col peggiore spirto di Romagna
 trovai di voi un tal, che per sua opra
 156 in anima in Cocito già si bagna,
 e in corpo par vivo ancor di sopra.

v. 154 *el espíritu peor de la Romaña*: fray Alberigo.

Pero ahora hacia aquí extiende la mano;
 los ojos ábreme». Y no se los abrí;
 y ser villano allí fue cortesía.

150

Ay, genoveses, hombres tan ajenos
 a todas las costumbres, y viciosos,
 ¿por qué del mundo no los exterminan?

153

Con el espíritu peor de la Romaña
 a uno de ustedes vi, que por su obra
 en alma ya se moja en el Cocito,
 y vivo en cuerpo aún parece arriba.

156

v. 155 *uno de ustedes*: Branca Doria.

COMENTARIO A *INFIERNO XXXIII*

En este penúltimo canto del *Infierno*, el más largo y uno de los más célebres, hay dos partes bien definidas e igualmente inquietantes, ya que en ambas se presenta una extraordinaria continuidad entre el mundo de los muertos y el mundo que habitamos. En las dos, está presente de manera horrenda el tema de la comida, que en los traidores se opone no sólo al amor de la última cena, sino a la compañía civil de los humanos que comparten el alimento con cordialidad.

El canto se abre con la respuesta de Ugolino a la pregunta de Dante que cierra el Canto XXXII: allí el peregrino ha notado que entre las cabezas que sobresalen del hielo, dos almas ocupan el mismo pozo. Se trata del primero de una serie de elementos de contacto entre este episodio, el último en que un condenado cuenta su historia, y el de Francesca da Rímini, primera pecadora con la que habló Dante en su viaje: también allí, entre los lujuriosos que arrastra el viento, el peregrino divisó dos almas que excepcionalmente volaban juntas. Se tiene la impresión de que el escritor, en momentos fundamentales del libro, quiso recordar que más allá de las clasificaciones (círculos, subcírculos, *bolgie*, pecados), el inframundo está poblado de individuos. En este caso, así como tendemos a olvidar el castigo común del hielo a causa de la ferocidad de un vecino que devora a otro, también tendemos a olvidar al traidor político a causa del patético relato de su muerte, y la de sus hijos.

Como Francesca, Ugolino declara que hablará llorando (v. 9; cfr. *Inf*V 126). El paralelismo entre los tercetos pone en evidencia la diferencia entre los dos personajes: si el dolor de Francesca es motivado por el recuerdo de tiempos felices, Ugolino renovará un dolor del mundo que aparece como mayor que el del *Infierno* mismo. En Francesca, las lágrimas provienen del contraste entre el goce y el castigo; en Ugolino, de la continuidad entre un sufrimiento y otro. Se advierte en sus

palabras, en efecto, que el encierro en la torre es el comienzo del *Infierno*: mientras él está en la *cárcel dolorosa* (v. 56) el sol sale en el mundo (v. 54). Como Francesca, Ugolino habla a su pesar. Pero mientras que ella lo hace por empatía con Dante (*Pero si conocer la raíz primera / de nuestro amor con tanto afecto anhelas*), él lo hace por odio, para que sus palabras, desde el libro que leemos, dé frutos de infamia para su asesino (vv. 7-8).

Ugolino tiene en común con Francesca, además, un elemento retórico: los dos esperan complicidad por parte de Dante. Inhumano en sus gestos, feroz antes y después de hablar, mientras relata cómo fueron sus últimos días lo impele más de una vez a participar emotivamente de su sufrimiento: *Eres cruel, si no te duele el pensamiento / de lo que el corazón ya me anunciaba; si no lloras, ¿por qué sueles llorar?*; y como tú me ves, / *vi caer a los tres uno por uno*. Y el horror de esos días en la torre se alimenta, precisamente, de falta de llanto y de palabras: sin orar, sin arrepentirse, sin consolar de ningún modo a los hijos, el dolor desesperado de Ugolino se traduce en silencio. Sólo cuando ellos mueren, los toca y los llama. Sólo ahora, condenado, dice hablar llorando e invita al llanto.

Pero Dante no olvida. Después de escuchar el tremendo discurso de Ugolino (71 versos: el monólogo más largo de todo el *Infierno*), se aleja sin contestarle (v. 91). Y también se aleja el Dante escritor, que interrumpe la narración para recordar la condición de traidor de Ugolino (vv. 85-87) y exclamar su indignación contra un mundo de adultos que no protegen a los niños. Es notable, en este sentido, que el poeta haya incluido en el fondo más oscuro del universo esta única, breve y conmovedora porción de infancia, de una pureza también única: los cuatro niños del libro, Anselmuccio, Gaddo, Uguiccone y Brigata —el escritor se ocupa de nombrarlos a todos, y es el escritor el que altera su edad histórica— son de tal inocencia y generosidad que sus palabras (v. 69) y su muerte (v. 87) recuerdan las de Cristo.

En un mundo de una violencia civil que no parece terminar (v. 24), creyendo con firmeza en la libertad del hombre, el escritor nos recuerda que son ellos, los chicos, las víctimas. Y son ellos los que iluminan fugazmente la torre del hambre y el Canto XXXIII, con una entrega que parece invertir la relación que esperaríamos entre padre e hijos. El infierno del mundo se cierra sobre ellos, y alcanzamos a adivinarlos en el Paraíso.

Antes de volver a roer a su enemigo, Ugolino cuenta —probablemente— su muerte. Es lo que le había prometido a Dante (vv. 20-21). Sin embargo, sus últimas palabras (*Poiscia piú che il dolor poté il digiuno*) han sido objeto de una controversia de gusto sobre todo romántico (cfr. nota a v. 75) en la que participó Borges: en su ensayo «El falso problema de Ugolino» se postula que, siendo la literatura del mismo material que los sueños, en la *Comedia* las cosas pueden suceder y no suceder al mismo tiempo; así, Ugolino se come y no se come a sus hijos: el canibalismo se sugeriría, para que lo sospechemos. Con este horror, que es del mundo de los vivos, termina el episodio.

Dante sigue atravesando el lago congelado, con la cara adormecida. Sin embargo, percibe un viento, cuyo origen —anuncia Virgilio— se revelará dentro de poco. Encuentra a otros condenados, probablemente los traidores de los huéspedes (o de los comensales, o de los amigos), que habitan la tercera sección de Cocito: a diferencia de los anteriores, tienen la cabeza hacia arriba, por lo que el llanto se les acumula dentro de los ojos. Uno le pide a Dante que lo libere momentáneamente de esta opresión eterna, y el peregrino aprovecha para preguntarle quién es.

Comienza aquí la última escena humana del *Infierno*, que también, como la del encuentro con Ugolino, involucra a nuestro mundo de un modo alarmante: estos condenados, según explica Alberigo, están vivos para la crónica. Sus cuerpos circulan en el mundo, gobernados por demonios;

sus almas, desde el instante en que traicionaron, están en el hielo. Semejante *ventaja* es un invento de Dante, que según la crítica puede haberle sido sugerida por un pasaje del Evangelio de Juan (13, 27): *et post buccellam, introivit in eum Satanas* [«y después del bocado, entró en él Satanás»]. Se trata de una innovación que causa estupor, ya que contradice la posibilidad de arrepentirse, y en consecuencia de salvarse, que cualquier pecador debería tener. ¿Serán almas incapaces de ese gesto imprescindible, como son incapaces de desahogar el llanto en el hielo? El problema, que hace siete siglos preocupa a comentadores y estudiosos, no ha encontrado una solución definitiva; es evidente, sin embargo, que para Dante la traición por parte de quienes parecen abrirnos su casa es de una gravedad extraordinaria, un acto que merece la expulsión inmediata de la verdadera vida en el mundo.

Más que una nueva zona del Infierno, este final nos advierte acerca de una zona del mundo que habitamos, en el que circulan diablos con apariencia humana. No es difícil imaginar el efecto que podía derivar de la lectura de estos versos cuando Branca Doria, o su cuerpo, estaba entre los lectores. Con audaz heterodoxia, antes de presentarnos al mismo Lucifer, Dante concluye la sección histórica del *Infierno* hablando de nuestra vida, e intentando modificarla.

XXXIV

«Vexilla regis prodeunt inferni
verso di noi; però dinanzi mira»,
3 disse 'l maestro mio, «se tu 'l discerni».

Come quando una grossa nebbia spira,
o quando l'emisperio nostro annotta,
6 par di lungi un molin che 'l vento gira,

veder mi parve un tal dificio allotta;
poi per lo vento mi ristringi retro
9 al duca mio, ché non lì era altra grotta.

Già era, e con paura il metto in metro,
là dove l'ombre tutte eran coperte,
12 e trasparien come festuca in vetro.

Altre sono a giacere; altre stanno erte,
quella col capo e quella con le piante;
15 altra, com'arco, il volto a' piè rinverte.

Quando noi fummo fatti tanto avanti,
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
18 la creatura ch'ebbe il bel sembiante,

v. 1 «Avanzan las banderas del rey del Infierno»; las primeras tres palabras latinas citan el primer verso de un himno de Venancio Fortunato, compuesto en el siglo VI en honor de la cruz de Cristo, que forma parte de la liturgia del Sábado Santo; Dante le agrega el término *Inferno*.

v. 8 *el viento*: se trata del mismo viento que Dante había percibido (cfr. *Inf* XXXIII 103-108) y cuyo origen, según le anunció Virgilio, verá él mismo dentro de poco.

XXXIV

«*Vexilla regis prodeunt inferni*
hacia nosotros; mira hacia adelante»,
dijo mi guía, «a ver si lo vislumbra».

Como cuando se extiende gruesa niebla,
o si en nuestro hemisferio cae la noche,
y un molino de viento se ve lejos,

un edificio así creí estar viendo;
y del viento detrás me reparé
de mi guía, no habiendo otro refugio.

Ya estaba, y con temor lo pongo en verso,
donde todas las sombras se cubrían:
se veían como hebras en el vidrio.

Algunas yacen; otras, verticales,
están con la cabeza o pies arriba;
otras, como arco, el rostro hacia al pie vuelven.

Cuando estábamos ya tan adelante
que mi maestro quiso hacerme ver
la criatura que tuvo el rostro hermoso

vv. 10-15 Las almas de la última zona de Cocito (según la tradición crítica, los traidores de los benefactores) están completamente sumergidas en el hielo, en distintas posiciones.

v. 15 Lucifer (llamado *Dite*—nombre pagano del rey del Averno—por Virgilio en el v. 20), que, según Gregorio Magno, antes del pecado había recibido la suma de todas las virtudes.

d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,
«Ecco Dite», diciendo, «ed ecco il loco
ove convien ch'è di fortezza t'armi».

Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.

Io non morì' e non rimasi vivo;
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,

che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.

S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui procedere ogne lutto.

v. 21 La *fortaleza* (italiano *fortezza*) es una de las virtudes que Dante define en el *Convivio*, siguiendo a Aristóteles, como «arma y freno para moderar la audacia y la timidez nuestras, en las cosas que son corrupción de nuestra vida» (*Cv* IV xvii 4-5), aquella que «muestra el lugar donde es necesario detenerse y combatir» (*Cv* IV xxvi 7).

v. 28 Lucifer es nombrado como *imperatore* del reino del dolor, cuya impotencia contrasta con la omnipotencia del *emperador que reina arriba* (*Inf* I 124).

se apartó de adelante y me detuvo,
diciendo «Aquí está Dite, en este sitio
de fortaleza deberás armarte».

Cómo entonces me volví helado y débil,
no preguntes, lector, que no lo escribo
porque toda palabra sería escasa.

No morí pero ya no estaba vivo;
piensa pues por ti mismo, con tu ingenio
cómo me volví yo, sin una ni otra.

A aquel emperador del triste reino
del hielo le salía medio pecho;
y yo me mido más con un gigante

que un gigante se mide con sus brazos;
imagina el tamaño de ese todo
que a semejante parte corresponde.

Si tan hermoso fue como ahora es feo
y contra su creador alzó la vista
merecen salir de él todos los lutos.

vv. 30-31 Para dar la idea de cuán enorme es Lucifer, Dante afirma que un gigante supera en medida a su propio cuerpo menos de lo que un brazo de Lucifer supera al cuerpo completo de un gigante; en base al alto que puede atribuirse a los gigantes del Canto XXXII, puede calcularse que este mide más de un kilómetro y medio.

v. 35 *alzó la vista*: se rebeló.

Oh quanto parve a me gran maraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!

39 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
42 e sé giugnieno al loco de la cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
45 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvala.

Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
48 vele di mar non vid'io mai cotali.

Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
51 sì che tre venti si movean da ello:

quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangèa, e per tre menti
54 gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.

Da ogne bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
57 sì che tre ne facea così dolenti.

A quel dinanzi il mordere era nulla
verso 'l graffiar, che talvolta la schiena
60 rimanea de la pelle tutta brulla.

vv. 39-45 Las tres caras de Lucifer representan, según los comentaristas antiguos, la contraparte de la Trinidad. Aunque no hay un acuerdo unánime, el significado simbólico de los colores podría corresponder a las tres pasiones contrarias a los atributos de la Trinidad

¡Oh qué asombroso a mí me pareció
al ver que en su cabeza había tres caras!
La de adelante era color rojizo;

las otras eran dos, con esa unidas
en medio de cada uno de los hombros,
y entre sí se juntaban en la cresta;

la derecha entre blanca y amarilla;
la izquierda ante la vista parecía
los de ese valle adonde cae el Nilo.

Dos alas grandes tenía cada una,
adecuadas a semejante pájaro;
jamás velas de mar vi parecidas.

No tenían plumas, eran de murciélago
en el aspecto, y él las agitaba
de modo que tres vientos de él salían;

se congelaba así todo el Cocito.
Con seis ojos lloraba, y tres mentones
llanto y baba sangrienta recibían.

Cada boca trituraba con los dientes
a un pecador, como una agramadera,
de modo que eran tres los que sufrían.

Al de adelante el morder no le era nada
frente a los arañazos, pues la espalda
a veces le quedaba desollada.

(cfr. *Inf* III 5-6): *rojiza* la ira opuesta a la Potencia, blanco-amarillenta la del odio o la envidia que se oponen al Amor, negra (del color de quienes habitan el valle del Nilo) la ignorancia, opuesta a la Sapiencia.
v. 46 Las seis alas recuerdan el origen angélico de Lucifer.

«Quell'anima là sù c'ha maggior pena»,
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.

De li altri due c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
vedi come si storce, e non fa motto!;

e l'altro è Cassio, che par sì membruto.
Ma la notte risurge, e oramai
è da partir, ché tutto avem veduto».

Com'a lui piacque, il collo li avvinghiar;
ed el prese di tempo e loco poste,
e quando l'ali fuoro aperte assai,

appigliò sé a le vellute coste;
di vello in vello giù discese poscia
tra 'l folto pelo e le gelate croste.

Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, a punto in sul grosso de l'anche,
lo duca, con fatica e con angoscia,

volse la testa ov'elli avea le zanche,
e aggrappossi al pel com'om che sale,
sì che 'n inferno i' credea tornar anche.

vv. 61-63 *Judas Iscariote*, el apóstol que traicionó a Cristo, es el peor pecador de todos, y recibe por lo tanto el peor castigo; el hecho de que tenga las piernas fuera de la boca de Lucifer recuerda la condición de los simoníacos, habiendo sido el primero que lucró con un bien espiritual (cfr. *Inf* XIX 22-24 y Comentario a ese Canto).

v. 65 Marco Junio *Bruto* es uno de los asesinos de Julio César; su traición al benefactor parece tener un doble aspecto: por un lado, era tratado por César como un hijo; por otro, el emperador es, en la concepción dantesca, uno de los benefactores de la humanidad, enviado por Dios como guía para la felicidad en el mundo (cfr. Introducción: «El Imperio y el Empíreo»).

«Esa alma que allá tiene mayor pena»,
dijo el maestro, «es Judas Iscariote;
con la cabeza adentro patalea.

De los otros que están cabeza abajo,
el que cuelga de hocico negro es Bruto:
ves cómo se retuerce, y nada dice;

y es Casio el que parece tan robusto.
Pero vuelve la noche, así que es hora
de partir, porque ya hemos visto todo».

Como él quiso, a su cuello me abracé;
y él eligió el momento y el lugar:
cuando abiertas las alas estuvieron,

de las costillas peludas se tomó;
fue bajando después de vello en vello
entre el pelo y las costras congeladas.

Al llegar a la parte en la que el muslo
con la gruesa cadera se articula,
el guía, con afán y con fatiga,

dirigió la cabeza hacia sus piernas,
y del pelo se asió como se sube,
así que creí volver hacia el Infierno.

v. 67 Cayo *Casio* Longino, cuñado de Bruto, es otro de los conjurados contra César.

vv. 68-69 *Vuelve la noche* en el mundo; se trata del Sábado Santo. A través de esta indicación, se sabe que han pasado 24 horas desde el comienzo del viaje: a partir de este momento, comienza la salida del Infierno.

v. 78 *con afán y con fatiga*: la inversión que hace Virgilio requiere un esfuerzo físico, y dado que simboliza el alejamiento del mal, también un esfuerzo moral.

v. 79 *sus*: según algunos, Lucifer; según otros, el mismo Virgilio.

«Attienti ben, ché per cotali scale»,
disse 'l maestro, ansando com'uom lasso,
84 «convien si dipartir da tanto male».

Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso
e puose me in su l'orlo a sedere;
87 appresso porse a me l'accorto passo.

Io levai li occhi e credetti vedere
Lucifero com'io l'avea lasciato,
90 e vidili le gambe in sù tenere;

e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
93 qual è quel punto ch'io avea passato.

«Lèvati sù», disse 'l maestro, «in piede:
la via è lunga e 'l cammino è malvagio,
96 e già il sole a mezza terza riede».

Non era camminata di palagio
là 'v'eravam, ma natural burella
99 ch'avea mal suolo e di lume disagio.

«Prima ch'io de l'abisso mi divella,
maestro mio», diss'io quando fui dritto,
102 «a trarmi d'erro un poco mi favella:

ov'è la ghiaccia? e questi com'è fitto
sì sottosopra? e come, in sì poc'ora,
105 da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».

v. 93 *el punto que había atravesado*: como explicará Virgilio en los vv. 106-117, es el centro de gravedad. Aun conociendo su existencia, el peregrino no advierte inmediatamente su paso al otro hemisferio.

v. 96 La hora tercera del horario litúrgico indicaba el período entre las 6 y las 9 de la mañana; Virgilio le indica a Dante que el sol ya ha

«Sostente, que por estas escaleras»,
dijo el guía, jadeando de cansancio,
84 «de tanto mal debemos alejarnos».

Salió luego por el hueco de una piedra
y me puso sentado sobre el borde;
87 después llegó hasta mí con paso atento.

Los ojos levanté, creyendo ver
a Lucifer como lo había dejado,
90 y lo vi con las piernas hacia arriba;

y si entonces yo estuve confundido,
imágenes el vulgo, que no sabe
93 qué es el punto que había atravesado.

«Ponte ahora de pie», dijo el maestro;
«la vía es larga y difícil el camino,
96 y a la tercera hora el sol ya llega».

No era un amplio pasillo de palacio
sino que era una gruta subterránea,
99 que tenía mal suelo y poca luz.

«Antes de que me arranque del abismo,
maestro», dije yo al estar erguido,
102 «háblame un poco, sácame de dudas:

¿dónde está el hielo? ¿y éste cómo está clavado
cabeza abajo? ¿y cómo en poco tiempo
105 viajó el sol de la noche a la mañana?».

recorrido mitad de ese período, es decir que son, aproximadamente, las 7:30 hs de la mañana.

v. 100 *me arranque*: traduce el verbo italiano *mi divella*, que se usa para el acto de arrancar una planta, y connota por lo tanto el esfuerzo que implica ese alejamiento del mal.

Ed elli a me: «Tu imagini ancora
d'esser di là dal centro, ov'io mi presi
al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.

Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.

E se' or sotto l'emisperio giunto
ch'è contraposto a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto

fu l'uom che nacque e visse senza pecca;
tu ha'i i piedi in su picciola spera
che l'altra faccia fa de la Giudecca.

Qui è da man, quando di là è sera;
e questi, che ne fé scala col pelo,
fitto è ancora sì come prim'era.

Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar velo,

e venne a l'emisperio nostro; e forse
per fuggir lui lasciò qui loco vòto
quella ch'appar di qua, e sù ricorse».

v. 108 *el gusano*: Lucifer (cfr. *Isaías* 66, 24; *Marcos* 9, 43).

vv. 112-115 Virgilio le explica a Dante que ahora se encuentran en el hemisferio celeste opuesto a aquel que cubre los continentes (*la gran tierra seca*, es decir lo que en la época se consideraba lo único que no era agua), bajo cuyo zenit (que en la concepción de Dante es Jerusalén) fue matado Jesús (*aquel que sin pecar nació y vivió*). Sobre el significado simbólico de estos versos, cfr. Comentario al Canto.

v. 117 *la Judeca*: cuarta zona del noveno círculo, cuyo nombre recuerda a Judas.

Y él a mí: «Tú imaginas que aún te encuentras
de ese lado del centro en que así el pelo
del gusano que el mundo agujerea.

Al bajar estuviste de ese lado;
al darme vuelta, tú pasaste el punto
que los pesos atrae de todas partes.

Llegaste ahora al hemisferio opuesto
a aquel que cubre la gran tierra seca
y bajo cuya cima fue matado

aquel que sin pecar nació y vivió:
tienes los pies en la pequeña esfera
que le hace la otra cara a la Judeca.

Aquí es mañana, cuando allí es de noche;
y el que nos fue escalera con su pelo,
está clavado como estaba antes.

Precipitó del cielo de esta parte;
la tierra, que emergía de este lado,
se hizo velo del mar por miedo de él:

vino a nuestro hemisferio; y quizá aquí
huyendo de él dejó un lugar vacío
la que aparece aquí, y corrió hacia arriba».

v. 124 *quizá*: antes de referirse a la montaña formada en el Hemisferio Sur por la tierra que se desplazó por horror de Lucifer, Virgilio matiza el relato, sugiriendo su menor certeza, en relación con lo que se revelará en el reino de la salvación, respecto de lo que atañe al hemisferio que él conoce.

vv. 124-126 Según la explicación de Virgilio, la caída de Lucifer provocó la actual distribución de las tierras (en la visión medieval, todas ellas en el hemisferio boreal, excepto la montaña del Purgatorio —que Dante ubica en el hemisferio austral— formada con la tierra que se desplazó por la misma caída).

Luogo è là giù da Belzebù remoto
tanto quanto la tomba si distende,
129 che non per vista, ma per suono è noto

d'un ruscelletto che quivi discende
per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,
132 col corso ch'elli avvolge, e poco pende.

Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
135 e sanza cura aver d'alcun riposo,

salimmo sù, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
138 che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
E quindi uscimmo a riveder le stelle.

vv. 127-132 Del punto de la caverna (*esa tumba*) que más se aleja de Lucifer (*Belzebú*) sale un canal subterráneo, oculto en la piedra, que ha sido generado por la erosión de un arroyuelo que baja en

Hay un lugar de Belzebú tan lejos
cuanto esa tumba se extiende a lo largo,
no notado sino por el sonido

de un arroyuelo que hasta allí descende
por el hueco de una roca, socavado
132 por su curso tortuoso en la pendiente.

Mi guía y yo a aquel camino oculto
para volver al mundo claro entramos;
sin detenernos en ningún reposo,

subimos, él primero y yo segundo,
y pude ver algunas cosas bellas
que tiene el cielo, por un orificio.
138 De él salimos y vimos las estrellas.

espiral (según la mayoría de los estudiosos, se trata del Leteo, que arrastraría hasta el fondo del Infierno la memoria de los pecados de los salvados, juntándolos con las lágrimas del Viejo de Creta: cfr. *Purg XXVIII* 121-126).

COMENTARIO A *INFIERNO XXXIV*

El último canto del *Infierno* se abre con el anuncio solemne, en latín, de la inminente visión de Lucifer, a través de un verso que preludia su oposición con Dios: si los estandartes de Cristo se acercan (*prodeunt*) por amor a los creyentes, el monstruo está inmóvil en el hielo, y hacia él se acercan los peregrinos para atravesar el centro mismo del mal.

Dante entrevé en la oscuridad algo que, incluso luego del anuncio de Virgilio, percibe como un enorme molino de viento; se protege de ese viento helado (opuesto al vivificante soplo cálido del Espíritu) detrás del maestro, por lo que no verá directamente a Lucifer hasta que Virgilio lo disponga. Se trata de un gesto humanísimo, y al mismo tiempo simbólico: el hombre puede, debe, interponer la razón que Dios le dona, contra la atracción y el terror del mal.

Con miedo (v. 10), el poeta describe el peor paisaje infernal: en la zona más baja de Cocito, los condenados están totalmente cubiertos por el hielo, inmóviles, en distintas posiciones. Si estas indican diferentes clases o grados de culpa, no lo sabremos nunca, ya que en este último episodio ningún traidor puede hablar: enfatizando su condición inhumana, Dante nos dice que son como impurezas dentro de un vidrio.

Cuando Virgilio lo considera oportuno, advirtiéndole a Dante que allí se requiere fortaleza, lo deja ver a Lucifer. El escritor no puede describir cuál fue entonces su estado de ánimo, y nos invita a imaginarlo: helado, sin fuerzas, ni vivo ni muerto. Por última vez en el *Infierno*, el *topos* de lo inefable nos anticipa, por oposición, la imposibilidad del poeta que deberá describir a Dios; aunque en este caso, dado que el mal del mundo está genéticamente ligado a lo que el viajero está viendo, podemos intuirlo.

Lucifer es mucho más gigante que los gigantes (vv. 28-33), e indescritiblemente feo; tan feo como fue, fugazmente, hermo-

so. De tal contraste, sostiene el poeta, es justo que derive todo el mal; se comprende que la más grave de las rebeliones, aquella contra el creador, está cargada de ingratitud. Y que el propio contrapaso le recuerda eternamente, a la que fue la más bella de las criaturas, que haber querido ser como Dios lo convirtió en su contrario, en un emperador impotente. Queriendo ascender tanto, está clavado en el centro del universo, inerte, y humillado servirá de escalera para el ascenso de los viajeros. Sus alas de murciélago se oponen a las de los serafines, que irradiando luz disipan las tinieblas del alma. Sus tres bocas mastican a los tres peores traidores de la humanidad, en una jerarquía que reproduce la de los bienes que sus benefactores, guías enviados por Dios, debían traer al mundo: dada la superioridad de la felicidad eterna por sobre la temporal, el traidor de Cristo merece un castigo peor que el de los traidores del emperador.

Virgilio le indica a Dante que se tome de su cuello: con los brazos deberá ir agarrándose de los pelos enormes del monstruo para bajar, y después subir. El esfuerzo que requiere la inversión de Virgilio asume toda su importancia simbólica sólo durante la explicación que le dará al discípulo, en respuesta a sus dudas: ¿cómo es que Lucifer se dio vuelta? ¿Por qué ya están en la piedra, y no en el hielo? ¿Cómo puede ser mañana, si hace tan poco caía la noche? La dificultad de comprender el paso de un hemisferio a otro también es significativa del definitivo cambio que implica haber superado el centro de gravedad, ubicado en la pelvis de Lucifer: aquel punto que atrae todo lo grave, el motivo de que el hombre, que como dirá Beatrice tiende naturalmente a unirse con su creador (cfr. *Par I*), se mantenga ligado a la tierra.

Virgilio le explica a Dante —en segunda persona ya que el acceso al Hemisferio Sur es, en rigor, sólo de él— que al darse vuelta comenzó a alejarse del Infierno: no es sólo una inversión, sino una conversión. Luego de responder las preguntas del discípulo, el maestro despliega un

magnífico relato cosmogónico, según el cual la caída de Lucifer generó la apertura del abismo infernal y una gran montaña en sus antípodas, y el desplazamiento de todas las tierras del hemisferio austral hacia aquel en el que están hoy —en el hoy de Dante—, sede del pecado, lugar en cuya cima fue asesinado Cristo. Gracias a este relato, que tiene como única fuente la caída de Lucifer a un profundo pozo (*Isaías* 14, 12-15; *Lucas* 10, 18; *Apoc* 12, 7-12), y que contradice la explicación científica sobre el desplazamiento de las tierras que el mismo escritor dio en la *Quaestio de aqua et terra*, Dante y el lector entienden el alcance de la inversión que realizó Virgilio, con su discípulo aferrado al cuello: se trata de ponerse verdaderamente de pie, volviendo a la posición a la que la humanidad estaba destinada, en dirección a Dios. Comprendemos así que en la visión del poeta, el ser humano vive dado vuelta, lejos del bien y la felicidad a causa del pecado. También en este sentido, el viaje de Dante es un viaje de regreso. Y entendemos además que en el generoso plan divino, cuando Lucifer inaugura el mal, el mundo ya se preparaba para la futura salvación del hombre, criatura que aún no existía; se anticipa de este modo un tópico que presentará la lectura, ya cercana, del *Purgatorio*: el de la insondable misericordia de Dios, que supera incluso su insondable justicia.

Se cierran, quizá, las comillas del discurso de Virgilio. Según otros editores, también los versos 127-132 son dichos por el maestro. Por primera vez, los viajeros perciben que están subiendo. Después de tanto dolor, algunas palabras comienzan a prometer serenidad y placer: el sonido de un arroyo, un mundo claro que se acerca, la belleza del cielo.

Ansiosos por salir del mundo subterráneo, Virgilio y Dante no descansan: siguen subiendo, el maestro primero, el discípulo detrás; a pesar de estar en un mundo desconocido

para él, Virgilio seguirá siendo guía para conducir a Dante a una felicidad que a él le está vedada. Así, al alba del domingo de Pascua vuelven a ver las estrellas.

Última palabra de las tres cánticas, invitación del cielo para que la contemplación nos lleve a su encuentro, símbolo de las virtudes que el hemisferio habitado ha perdido, las estrellas embellecen el momento de verdadero quiebre en toda la *Comedia*: Dante se aleja para siempre del mal, y se dispone a alejarlo para siempre de sí.

ÍNDICE

VOLUMEN I / INFIERNO

INTRODUCCIÓN / VII

1. Dante *scriba Dei, exul inmeritus* / IX
2. El mundo de Dante y sus lectores / XIII
3. El universo creado / XVI
4. El Imperio y el Empíreo / XIX
5. La Italia de Dante / XXI
6. Filosofía y poesía en tiempos de Dante / XXX
 6. a. La filosofía en Italia en la Baja Edad Media / XXXI
 6. b. La literatura en la Italia del siglo XIII / XLIII
7. La *Comedia* como género / L
8. Dante a través de los siglos / LV
9. Esta edición / LVII
10. Instrumentos bibliográficos / LXX

Agradecimientos / LXXIII

Cronología / LXXIV

Bibliografía / LXXX

Tabla de referencias / LXXXIV

DANTE ALIGHIERI

Divina Comedia

INFIERNO

CANTO I / 3

Comentario a *Infierno I* / 22

CANTO II / 27	
Comentario a <i>Infierno II</i> / 44	
CANTO III / 49	
Comentario a <i>Infierno III</i> / 64	
CANTO IV / 69	
Comentario a <i>Infierno IV</i> / 86	
CANTO V / 91	
Comentario a <i>Infierno V</i> / 106	
CANTO VI / 111	
Comentario a <i>Infierno VI</i> / 124	
CANTO VII / 129	
Comentario a <i>Infierno VII</i> / 142	
CANTO VIII / 147	
Comentario a <i>Infierno VIII</i> / 160	
CANTO IX / 163	
Comentario a <i>Infierno IX</i> / 176	
CANTO X / 179	
Comentario a <i>Infierno X</i> / 192	
CANTO XI / 197	
Comentario a <i>Infierno XI</i> / 210	
ESQUEMA DEL INFIERNO / 211	
CANTO XII / 215	
Comentario a <i>Infierno XII</i> / 228	
CANTO XIII / 231	
Comentario a <i>Infierno XIII</i> / 246	
CANTO XIV / 251	
Comentario a <i>Infierno XIV</i> / 264	

CANTO XV / 269	
Comentario a <i>Infierno XV</i> / 280	
CANTO XVI / 285	
Comentario a <i>Infierno XVI</i> / 298	
CANTO XVII / 303	
Comentario a <i>Infierno XVII</i> / 316	
CANTO XVIII / 319	
Comentario a <i>Infierno XVIII</i> / 332	
CANTO XIX / 337	
Comentario a <i>Infierno XIX</i> / 350	
CANTO XX / 355	
Comentario a <i>Infierno XX</i> / 368	
CANTO XXI / 373	
Comentario a <i>Infierno XXI</i> / 386	
CANTO XXII / 391	
Comentario a <i>Infierno XXII</i> / 404	
CANTO XXIII / 407	
Comentario a <i>Infierno XXIII</i> / 420	
CANTO XXIV / 425	
Comentario a <i>Infierno XXIV</i> / 438	
CANTO XXV / 443	
Comentario a <i>Infierno XXV</i> / 456	
CANTO XXVI / 461	
Comentario a <i>Infierno XXVI</i> / 476	
CANTO XXVII / 485	
Comentario a <i>Infierno XXVII</i> / 498	

CANTO XXVIII / 503
Comentario a *Infierno XXVIII* / 516

CANTO XXIX / 521
Comentario a *Infierno XXIX* / 532

CANTO XXX / 535
Comentario a *Infierno XXX* / 548

CANTO XXXI / 553
Comentario a *Infierno XXXI* / 566

CANTO XXXII / 571
Comentario a *Infierno XXXII* / 584

CANTO XXXIII / 589
Comentario a *Infierno XXXIII* / 604

CANTO XXXIV / 609
Comentario a *Infierno XXXIV* / 622

VOLUMEN II / PURGATORIO

Cronología / VII
Tabla de referencias / XIII
Purgatorio / 3
Esquema del *Purgatorio* / 287

VOLUMEN III / PARAÍSO

Cronología / VII
Tabla de referencias / XIII
Esquema del *Paraíso* / 3
Paraíso / 5

PARA SEGUIR LEYENDO EN
COLIHUE CLÁSICA

« *Acerca del alma (De Anima)*, Aristóteles
Introd., trad. y notas de Marcelo D. Boeri. 488 páginas

« *Apología de Sócrates*, Platón (ed. bilingüe)
Introd., trad. y notas de Alejandro G. Vigo. 488 páginas

« *Arte de amar*, Publio Ovidio Nasón (ed. bilingüe)
Introd., trad. y notas de Alicia Schniebs y Gustavo Daujotas. 320 páginas

« *Banquete*, Platón (ed. bilingüe)
Introd., trad. y notas de Ezequiel Ludueña. 512 páginas

« *Fausto*, Johann W. Goethe
Introd., trad. y notas de Miguel Vedda. 768 páginas

« *Categorías*, Aristóteles
Introd., trad. y notas de Eduardo Sinnott. 232 páginas

« *Catilinarias*, Marco Tulio Cicerón (ed. bilingüe)
Introd., trad. y notas de Emilio Rollié. 336 páginas

« *Comedias completas*, Terencio
Introd., trad. y notas de Hugo Bauzá. 464 páginas

« *Confesiones*, San Agustín
Introd., trad. y notas de Gustavo Piemonte. 584 páginas

« *Convivio*, Dante Alighieri
Introd. de Francisco Bertelloni. Trad. y notas de Mariano Pérez Carrasco. 352 páginas

TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

« *Ética demostrada según el orden geométrico*, Baruch Spinoza

Introd., trad. y notas de Mario Caimi. Revisión de la trad. de Jimena Palacios

« *Metafísica*, Aristóteles (ed. bilingüe)

Introd., trad. y notas de Eduardo Sinnott

Continúa el catálogo en Volumen II: Purgatorio

Esta edición
de 2000 ejemplares
se terminó de imprimir en
Al Sur Producciones Gráficas S.R.L.,
Wenceslao Villafañe 468,
Buenos Aires, Argentina,
en noviembre de 2021.